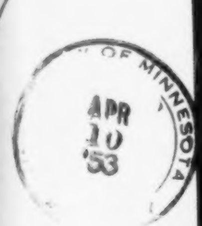



# DAS KUNSTWERK

6. JAHR 1952 HEFT 5

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Schriftleitung: Leopold Zahn

Heft 5 · 1952

Inhalt



Farbtafeln: P. A. Seehaus, Landschaft; F. Marc: Die gelbe Kuh

Umschlagbild: A. Macke, Mädchen im Walde

Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino der D. Stempel AG, Frankfurt a. M.

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH., Düren

Druck des Inhaltes Chr. Belser, Stuttgart

Druck des Umschlages J. Fink, Stuttgart

Das nächste Heft enthält eine *Einführung in die englische Malerei der Gegenwart* von Turner und Constable bis Nash und Sutherland, geschrieben von Pfefferkorn. Zahlreiche, meist ganzseitige Abbildungen machen Pfefferkorns Ausführungen anschaulich.

# DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE

DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR

HEFT 5 1952



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

*Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der*

*Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen*

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART

B. SPRENGEL, HANNOVER

LEOPOLD ZAHN

# *Ist es schon wieder so weit?*

In Reutlingen und Eßlingen wurden vor einiger Zeit Kunstausstellungen durch Reden des badisch-württembergischen Kultministers eröffnet. Presse und Rundfunk haben diese Ansprachen auszugsweise wiedergegeben, und so erfuhr die Welt, daß der Minister allerhand gegen die moderne Kunst auf dem Herzen hat. Warum nicht? Aber was er gegen sie vorbrachte, besaß nicht den Vorzug der Neuheit. Es stützte sich hauptsächlich auf das angeblich religiöse Argument, das seit Hans Sedlmayrs Buch »Verlust der Mitte« und Wilhelm Hausensteins Broschüre »Was bedeutet die moderne Kunst?« bei uns im Westen in den meisten Polemiken gegen die moderne Kunst wiederkehrt, nachdem das rassische wie das klassenkämpferische Argument durch seine Vertreter kompromittiert worden ist. Im Bunde mit dem lieben Gott also machte auch der schwäbische Kultminister der modernen Kunst den Prozeß. Es fehle bei den modernen Bildern die Ehrfurcht vor dem Schöpfer, behauptete er. Nicht wir kleinen Wesen seien Schöpfer und Former im Sinne des Ewigen, sondern der Allmächtige, der gestaltet bis hinab zum Schneeglöckchen. Und mit einem Seitenblick und -hieb auf Cézanne und den Kubismus stellte er die Künstler zur Rede, die den Menschen in »gezeichneten Walzen und Kugelformen« darstellten — das sei Hohn und Spott, der Adel des Menschen liege immer noch in seinem Gesicht.

Überdies: Die meisten Menschen wüßten gar nicht, wie sie sich vor solchen Bildern verhalten sollten, und es sei nur ein kleiner Kreis von Auserwählten, die sich dazu berufen fühlten, sie zu verstehen. Ein kleiner Kreis von Auserwählten? Nun: von dem Inselbändchen mit Zeichnungen von Paul Klee hat der Verlag in ein paar Monaten 34 000 Exemplare abgesetzt. Und Paul Klee darf doch gewiß als ein Hauptrepräsentant der modernen antinaturalistischen Kunst gelten!

Wie nicht anders zu erwarten, empfahl dann der Redner einen »Naturalismus nach dem gesunden Lebenswillen des Volkes«. Die Berufung auf das berühmte »gesunde Volksempfinden«, an das die moderne Kunst keinen Anschluß gefunden habe, fehlt in keiner Philippika, die sich gegen die Moderne Kunst richtet. Auf der einen Seite, der Seite des Bösen: die eiskalten Intellektuellen und dekadenten Ästheten; auf der anderen, der Seite des Guten: »das gesunde, unverbildete naive Volk« — wir kennen dieses demagogische Schwarz-Weiß-Schema. Von ihm aus führte der Weg direkt zum Münchner »Haus der deutschen Kunst« und zur Diffamierung und Verfolgung aller Künstler, die den Gartenlaube-Instinkten der breiten Massen und ihrer nazistischen Exponenten zuwider waren.

Die in den ministerlichen Eröffnungsansprachen gebrauchten auf die moderne Kunst gemünzten Ausdrücke wie Nihilismus, Unnatur, Faxen, Hohn und Spott in der Darstellung des Menschen usw.; der generelle Vorwurf, daß die Farben der modernen Maler armselig, ihre Lichtempfindung gering seien, und was sonst noch an schlechten Zensuren schulmeisterlich vom Kultminister ausgeteilt wurde, erinnert fataliter an rhetorische Ergüsse, wie sie zur Zeit der Hitler'schen Kunstdiktatur gang und gäbe waren. Aber selbst wenn sie es nicht täten, würde das nichts ändern. Denn die Argumente sind falsch, von der Sache her einfach falsch und werden nicht dadurch richtiger, daß sie ein Kultminister sagt. Ob sich der Herr Minister wohl an die frühe christliche Kunst, an die Symbolkunst der Katakomben, an die Visionen der Romanik und frühen Gotik erinnern kann? Dort gibt es nämlich auch keine Schneeglöckchen, keinen dreidimensionalen Raum, keine sogenannte Natur, weil man hier noch wußte, was wir heute in unserem biologischen Zeitalter längst verlernt haben, daß der Mensch ein geistiges Wesen ist und in den Erscheinungsformen von Raum und Zeit nicht zu erfassen ist. Der Herr Minister scheint offenbar nicht zu wissen, was die moderne Malerei eigentlich leistet: sie überwindet nämlich heute nach der Epoche des Materialismus zum erstenmal die Tendenzen unseres säkularisierten Zeitalters, sie knüpft wieder bei den Ursprüngen aller sakralen Kunst an. Eben weil sie die Welt nicht so zeigt, wie sie erscheint, sondern wie sie im Hintergrund *ist*, ist sie im wirklichen Sinne religiös.

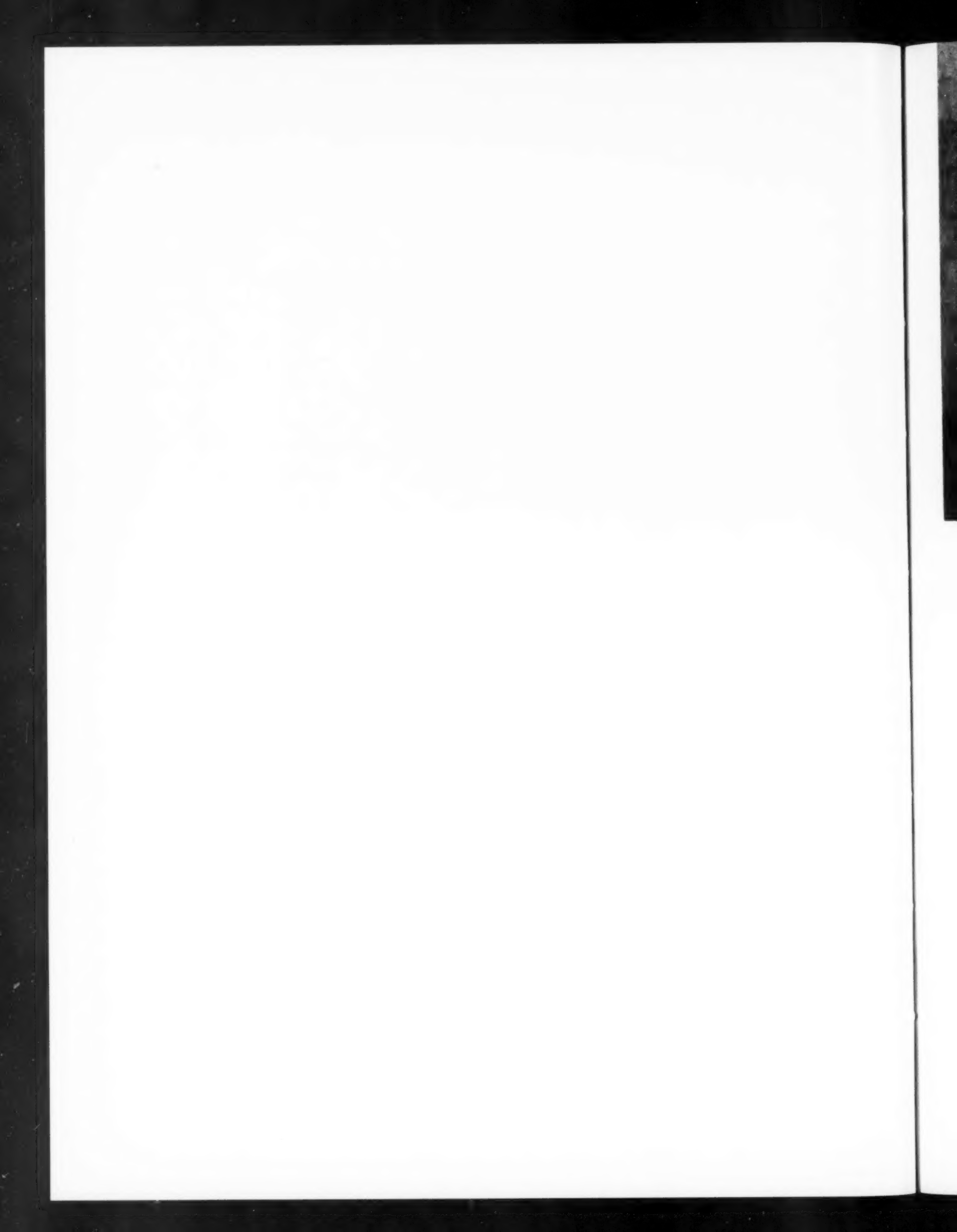
Die Eßlinger resp. Reutlinger Expektorationen blieben nicht unwidersprochen. Es ist das Verdienst des Stuttgarter Ottomar Domnick, der sich als Sammler und Förderer moderner Kunst einen Ruf erworben hat, als erster den Kultminister in einem offenen Brief zur Rede gestellt zu haben. Er mußte von der Haltung des Kultministers um so mehr befremdet sein, als dieser im Hause Domnick bei der Besichtigung abstrakter Bilder dieser Sammlung Worte der Anerkennung gefunden, ja seinem Referenten gegenüber sogar ausdrücklich betont hatte, man müsse die Bestrebungen Dr. Domnicks für die moderne Kunst unterstützen. Mit Recht warf der Stuttgarter Sammler dem Kultminister vor, daß er in seiner Eigenschaft als Mitglied der Regierung durch seine Äußerungen gewissermaßen von Amts wegen die moderne Kunst degradiere.

Dem Protest Dr. Domnicks schloß sich auch der sozial-

demokratische Bundestagsabgeordnete Dr. Adolf Arndt, Mitglied des deutschen Werkbundes, an: »Sie mögen über Erscheinungen der Kunst eine Meinung haben, wie immer Sie wollen«, schrieb er in einem offenen Brief dem Kultminister. »Dies ermächtigt Sie nicht, in Ihrer Eigenschaft als der für die Kulturverwaltung verantwortliche Minister eines demokratischen Landes sich einer derartigen Ausdrucksweise zu bedienen und solche Schmähungen auszusprechen. Sie haben dadurch einen bedauerlichen Mangel an Ehrfurcht vor den schaffenden Künstlern, die Ihre Mitmenschen sind, und einen beklagenswerten Mangel an menschlicher Gesittung bewiesen. Sie sollten daraus die Folgerung ziehen, daß Sie Ihr Amt zur Verfügung stellen.«
Daraufhin versuchte der Kultminister sich in einem Offenen Brief an die Herren Dr. Domnick und Dr. Arndt zu rechtfertigen, beziehungsweise seine Stellungnahme zu begründen. Sein Schreiben war für eine Veröffentlichung in extenso zu umfangreich und die Neue Zeitung hat sowohl die Einleitung mit ihrer Schilderung der Naturschönheiten, die er auf einer Reise durch das herbstliche Süddeutschland erlebt hatte, als auch den Schluß weggelassen. In dem, was uns gedruckt vorliegt, ist vor allem eine Stelle interessant, da sie uns verrät, was den Redner zu seinen öffentlichen Auslassungen gegen die moderne antinaturalistische Kunst bewogen hat; sie erwähnt die vielen Briefe und Besuche gegenständlich malender Künstler, die ihm zeigten — jetzt zitiere ich wörtlich: »wie sehr diese Künstler sich zurückgedrängt fühlen und darunter leiden, daß man sie nicht ankommen läßt und bei den Ausstellungen von vornherein als gegenständlich malend ausschließt«.
Ich möchte nun wetten, daß diese heute über Zurücksetzung wehklagenden Malersleute damals, als der Weizen der naturabbildenden Kunst blühte, als die Brecker, Hilz, Padua, Ziegler e tutti quanti sich mit Staatsmitteln mästeten, sich um das Los ihrer als entartet verfehmten, zu einer Katakombenexistenz genötigten Kollegen einen Pfifferling gekümmert haben.
Und außerdem: welcher gegenständlich malende oder meißelnde Künstler von wirklichem Rang hätte sich heute zu beschweren, daß er auf den Ausstellungen nicht zugelassen werde? Man braucht nur die großen deutschen Jahresausstellungen in Köln und München besuchen, um sich zu überzeugen, daß die Repräsentanten der gegenständlichen Kunst auf ihnen noch immer in der Überzahl vorhanden sind.
Wie schreibt der Kultminister in seinem Offenen Brief? »Aber es darf auch keine Kunstpäpste geben, die meinen, daß nur eine bestimmte Richtung überhaupt noch existenzberechtigt sei.« Goldene Worte! Kein wirklich Kunstverständiger, der ihnen nicht beipflichten wird; nur die Qualität hat Bedeutung, nie die Richtung. Aber gegen wen wenden sie sich? Wo sind heute in Deutschland diese Kunstpäpste, gegen die der Kultminister »Lebensrecht, Entwicklungsmöglichkeit und Gestaltungsfreiheit« der gegenständlich Schaffenden verteidigen zu müssen glaubt? Man nenne sie uns! Wenn man hingegen Ausfälle hört, wie die des badisch-württembergischen Kultministers, wenn man vernimmt, daß der Stadtdirektor von Leverkusen die Stadtverordneten brieflich warnt, nur ja keine modernen, von ihm als nihilistisch perhorreszierten Kunstwerke für die städtische Sammlung zu kaufen, wenn man liest, daß kürzlich ein Heimkehrerverband die Absetzung des Heimkehrerstücks »Karl und Anna« von Leonhard Frank verlangte (Gott sei Dank ohne Erfolg) — dann drängt sich uns, denen noch die Erfahrungen des Dritten Reichs in den Knochen liegen, die bange Frage auf die Lippen:
»Ist es schon wieder so weit?«
P. S. Inzwischen hat ein anderer Minister ins gleiche Horn gestoßen und damit den Widerspruch des Komponisten Wolfgang Fortner herausgefordert.



P. A. Seehaus, Landschaft





GERHARD MARKS, TOTENMAL IN HAMBURG
Foto F. Hewicker, mit freundlicher Genehmigung der Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg

# DEN FRÜHVOLLENDETEN

*Dieses Heft vereinigt eine Reihe frühvollendeter Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, Osteuropa und Schweden. (Modigliani: wie seine Freunde Soutine, Kisling und Pascin sind Juden. Aber kann man von einer jüdischen Kunst sprechen? Der große Kunstgelehrte Bernard Berenson, selbst Jude, verneint es: »Ich widerspreche jedem, der in den Werken eines Liebermann, eines Pissaro, eines Rothenstein, eines Modigliani, eines Messel, eines Antokolski, eines Epstein, eines Chagall oder eines Soutine, abgesehen vom Thematischen, etwas typisch Jüdisches erkennen will.« Aus B. Berenson: »Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst«. Atlantis Verlag, Zürich, 1950).*
*Wir nennen diese jung verstorbenen Künstler Frühvollendete. Aber, ach, keiner von ihnen durfte sich und sein Werk vollenden. Daß uns Macke und Marc, um nur diese zu erwähnen, noch Großes gegeben hätten, wenn sie den Krieg überlebt hätten, unterliegt wohl keinem Zweifel. Doch bei all diesen vorzeitig aus dem Leben Geschiedenen stand bereits die Eigenheit ihres individuellen Stils fest, alle diese jungen Männer waren bereits Persönlichkeiten, die ihre eigene, wenn auch noch manchmal enge Welt geschaffen hatten. Umflossen vom Zauber der Jugend und der Schwermut frühen Todes gehören Maler wie Macke, Marc und Modigliani zu den schönsten und ergreifendsten Gestalten der modernen Kunst.*

*Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,*
*Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.* L. Z.

# SECHS EPITAPHE

VON

ANTON HENZE

*Das letzte Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg war die hohe Zeit des Aufbruchs einer europäischen Jugend. Die Verse der jungen Rilke, Hofmannsthal, Heym, Stadler, Sorge, Joyce und Eliot füllen die merkwürdig dichte Stunde des Geistes, Henri Alain-Fournier stellt die unvergeßliche Gestalt seines grand Meaulnes auf die Straßen derer, die nirgends bleiben, Ortega y Gasset beginnt, den Tag Europas aus seiner Geschichte zu deuten, die jungen Männer des »Sturm«, der »Brücke«, des »Blauen Reiters« und der »Fauves« öffnen dem geblendeten Auge die Fenster zu einer alarmierenden Welt neuer Signaturen in Farben und Formen. Das Jahrzehnt ist voll vom »großen Glanz aus Innen«, eines Glanzes, der von Schatten bedroht ist, aber in der Bedrohung nur um so intensiver wird. In ihm steht diese einzigartige Generation, »Engel im Exil«, wie Jean Cassou sie nennt. Wehmut und Zuversicht der Frühvollendeten auf der Stirn, gehen sie 1914 in das Feuer, das die einen gebrochen, andere geläutert entläßt, nach einem alten, unerforschlichem Gesetz die besten aber behält.*



WILHELM MORGNER, KOMPOSITION, 1913



SCHLAFENDE HIRTIN, AUS »DER STURM«, 1916

## FRANZ MARC

*Franz Marc wurde am 8. Februar 1880 in München geboren; er fiel am 4. März 1916 vor Verdun. Zwischen den zwei Daten liegt ein Leben voll außerordentlich fruchtbaren Mühens um die neue Kunst in Bild und Wort. Der Schüler von Wilhelm Diez nimmt an dem denkwürdigen »Aufbruch der Jugend um 1900« teil. Sein Beitrag zu ihrem Jugendstil sind Bilder des dekorativen Umrisses und großer Farbflächen, voll Harmonie und Gegensatz schön geschwungener Kurven. Ihr Thema ist bereits das Tier, zu dem Marc ein Verhältnis hatte, das seiner Zeit voraus war. Sie begriff den am Kopf eines italienischen Straßenpferdes weinenden Nietzsche nicht, jenen eisig vereinsamten Menschen, dem nicht mehr der Mensch, sondern die stumme Kreatur Bruder ist — erschütternde Leitgestalt des Jahrhunderts, literarisch perfekt in Steinbecks »Von Menschen und Mäusen«. Nicht weniger zukunftsvoll die Farbe früher Bilder, die sich sehr eigenständig bereits absoluten Kompositionen nähert. Reisen nach Paris und Hellas führen auf hergebrachter Künstlerfahrt in Landschaften der Erde, während die Bilder schon zu Berichten aus den unendlicheren Landschaften der Seele werden, die wiederzuentdecken der Europäer sich anschickt. Entscheidend wird das Treffen mit Kandinsky, Jawlenski und Werefkin. Die »Neue Vereinigung« wird gegründet. Um 1910 tritt August Macke in den Kreis und wird Marcs Freund. 1912 tritt »Der Blaue Reiter« seinen Weg an; Marcs Manifest gehört noch heute zu den wesentlichen Situationsberichten über Bild und Maler im 20. Jahrhundert.*

*Die Gestalt des Tieres hat sich inzwischen auf den bewegten Schattenriß oder den kristallischen Kubus abstrahiert, die Farbe ihre höchste Leuchtkraft erreicht. Am Ende stehen Bilder von Art der »Heiteren Formen« (1914). Flächen, vom Quadrat bis zum Kreissegment, überlagern sich gläsern, Bild und Grund werden eins, die Fülle des Lichtes gibt dem Geist die große Heiterkeit der Vollendeten, durch das Auge wird farbige Sphärenmusik empfangen.*



SPAZIERGANG

## AUGUST MACKE

*Der Freund kam aus dem Norden. August Macke wurde am 3. Januar 1887 in Meschede in Westfalen geboren; er fiel am 26. September 1914 bei Perthes-les-Hurlus in der Champagne. Er war das Sonntagskind der modernen Malerei, das heiter, sicher und im Glück seinen kurzen Erdenweg durchschritt. 1904 Student der Düsseldorfer Akademie, Freund Luise Dumonts und Schmidtbonns, auf Reisen in Italien und Frankreich, Meisterschüler Corinths und gefördert durch den Berliner Sammler Bernhard Koehler; häusliches Glück in Bonn am Rhein. Nach dem entscheidenden Jahr, das er mit Franz Marc 1910/11 am Tegernsee verbrachte, folgte die berühmt gewordene Reise mit Klee und Molliet durch den Süden Frankreichs und Tunesiens.*

*Galt Marcs Bild dem Tier, so das Mackes vornehmlich dem Menschen der Zeit, jenen Wesen der letzten goldenen Prosperity Europas, schönen blassen Frauen, die ihre Sommer in Baden-Baden, Biarritz oder Pau verbrachten, aus einem Schloß Briefe an ihren Dichter schrieben, im Zoo und im Zirkus dem Exotischen und im Schatten alter Bäume der Liebe begegneten, Männern, die sich von der Aufsichtsratssitzung auf der Birkhuhnjagd in Schottland erholten und am Ende auf der »Titanic« das Vorspiel der Katastrophe ihrer Welt erfuhren. Macke sah sie und ihre Schatten als Farbe. Seine Bilder leben in einer Euphorie der Farbe, die sich in den Aquarellen aus Südfrankreich und Tunis geistig läutert, seinen unmittelbarsten und gültigsten Äußerungen. Er hat den Schritt zur absoluten Komposition nicht getan, sie aber in Farbklängen, die völlig unabhängig vom gelassen abstrahierten Gegenstand sind, vorweggenommen. Es geht daher nicht an, ihn in die Nähe der »Brücke« zu stellen. Er war sieben Jahre jünger als Marc. Sieben Jahre sind nicht viel; sie zählen aber doppelt gegenüber einem Leben, das mit 27 Jahren zu Ende ging.*

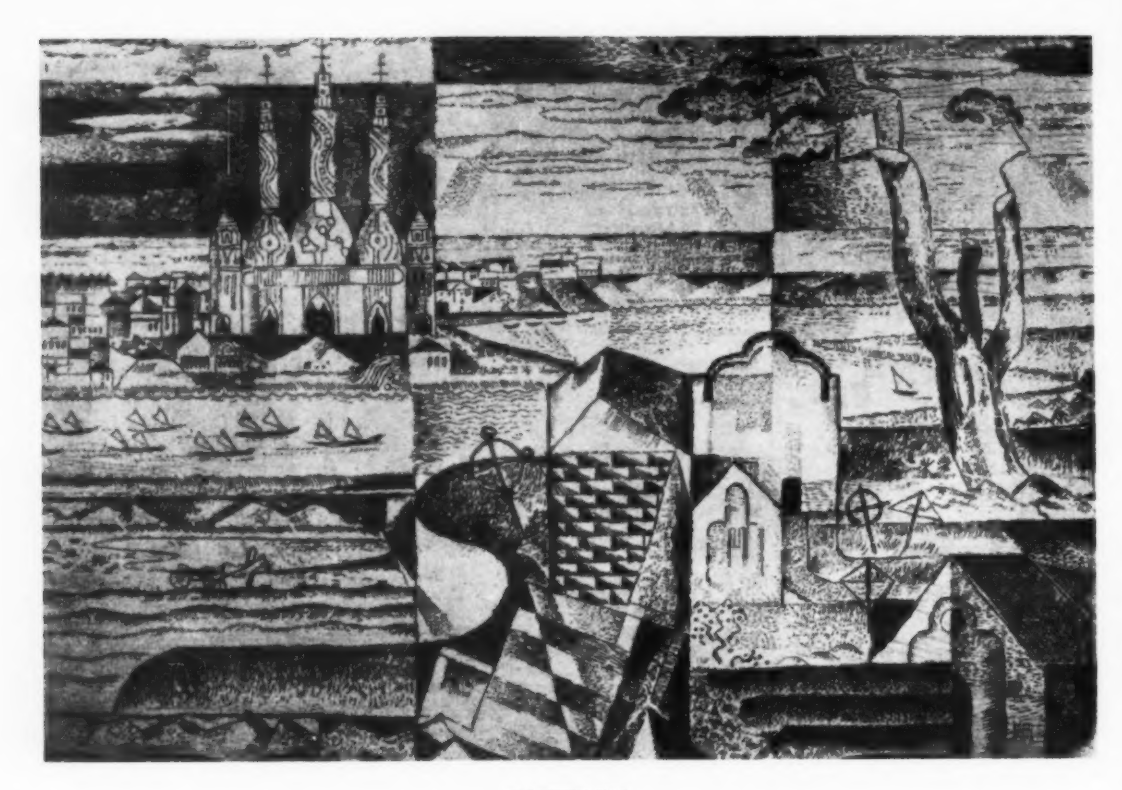


ORIENTALE ZU PFERDE, 1913

# WILHELM MORGNER

*Er ist der Unbekannte der drei Frühvollendeten mit dem Lexikon-Buchstaben M. Westfale gleich Macke, wurde Wilhelm Morgner am 27. Januar 1891 in Soest geboren; seit einem nicht bekannten Augusttage des Jahres 1917 wird er nach einem Sturmangriff bei Langemarck vermißt. Die heiteren Musen Mackes waren diesem kurzen Leben fremd; Morgner gehörte der hintergründigen, mystisch-ekstatischen Seelenhälfte seines Volksstammes zu. Als Tertianer schon auf einer Flucht nach »Amerika«, die in Amsterdam endete, kurze Zeit Schüler von Georg Tappert in Worpswede, wie viele seiner Generation wesentlich Autodidakt, ruhelos zwischen Berlin und Soest, zwischen Erde und Himmel unterwegs, bereits mit 21 Jahren auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 vertreten, von Herwarth Walden im »Sturm« mit Graphiken vorgestellt.*

*Nach neoimpressionistischen Anfängen und einer Nachfolge Hodlers und van Goghs unverwechselbare Eigenständigkeit in dem großen Wurf des »Einzugs in Jerusalem« (heute Sammlung Groeppel in Bochum), einer hohen Abstraktion voll mystischer Farbenglut, und in absoluten Kompositionen. Sie verwenden nicht die geometrischen Elemente Kandinskys und Marcs, sondern erstmals vegetative Formen, deren Phantastik mit einer explosiven Farbe wetteifert. Großartige Graphiken, deren abstrahierte Zeichen sich monumental wie urzeitliche Denksteine vor den weißen Horizont des Unendlichen stellen. Morgner hatte jene zwiespältige Einheit von rustikaler Erdhaftigkeit und Leben im echten Abenteuer, die Alain-Fournier in seinem grand Meaulnes literarisch verkörperte. Vielleicht ist es mehr als Zufall, daß er gleich dem ruhelosen französischen Dichter uns im Feuer einer Schlacht des Ersten Krieges entschwindet und kein Grab das Ende seiner Bahn bezeichnet.*



RADIERUNG

## PAUL ADOLF SEEHAUS

*Morgners eruptiver westfälischer Hintergründigkeit steht Dr. Paul Adolf Seehaus als subtiler, dem Spuk und dem Geheimnis eher romantisch verbundener Rheinländer gegenüber. Er wurde am 7. September 1891 in Bonn geboren und starb am 13. März 1919 in Hamburg. Das kurze Leben war zwischen Kunst und Kunstgeschichte geteilt. Seehaus stand, als Maler und Radierer Autodidakt, in der Nachfolge seines Freundes August Macke, war aber komplizierter als jener, früh im Widerstreit zu einem schwachen Körper, fast gnomenhaft. Kein Zufall, daß er zum »Wandervogel« fand und die einsamen Küsten Schwedens und Schottlands liebte. In seiner Malerei farbhell wie Macke, aber kleinteiliger, nervöser und bedroht; Meister der illustrierenden Radierung, in der die Weltsicht Alfred Kubins sich kubistisch abwandelt und verfestigt.*



SELBSTBILDNIS — FEDERZEICHNUNG

## ALBERT WEISGERBER

*Schwerer einzuordnen, aber doch eine zu früh vergangene große Hoffnung der neuen Malerei ist Albert Weisgerber, der am 21. April 1878 in St. Ingbert (Saar) geboren wurde und am 10. Mai 1915 bei Fromelles in der Nähe von Ypern fiel. Gleich seinem Generationsgenossen Franz Marc der Gruppe um die Münchener »Jugend« zugehörig, der seine Lehrzeit als Dekorationsmaler und die Eindrücke der Kunstgewerbeschulen Kaiserslautern, Frankfurt und München entgegenkamen, der seine Neigung zum Plakat glücklich entsprach. Reisen in Frankreich, Italien und Wanderschaft in der Lüneburger Heide; 1913 Mitbegründer der »Neuen Secession« in München. Der Wandlungsfähige öffnete sich vielen Anregungen; die französische Malerei brachte ihm in Paris das »schönste und schrecklichste Jahr seines Lebens«. Weisgerber rang noch um seine Form, als er in den Krieg ging. Manches seiner Bilder, vornehmlich Porträts, waren jedoch schon große Versprechen.*

*Die Jugend, die 1939 in den Zweiten Weltkrieg ging, stand nicht im Glanz eines goldenen Jahrzehnts. Das Jahrhundert hatte sein schreckliches Antlitz enthüllt; Katakombe und Exil waren wieder zu Realitäten und das Leben zu »Ungewißheit und Wagnis« geworden. Junge Künstler wuchsen auch in dieser Zeit. Was die Frühvollendeten von 1914 im Frühlicht und wie spielend begannen, setzten sie unter Rückschlag und Gefahr, zweifelnd und ordnend fort, manchmal unter neuen Zeichen lächelnd, manchmal an die Grenzen des Nichts stoßend. Für sie galt das Wort des späten Rilke: »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.«*
*Wir können heute noch nicht sagen, wieviel Frühvollendete schweigend in das letzte Feuer gingen und in ihm blieben. Ein Bildhauer tritt jedoch scharf umrissen aus dem Grauen der Schlachten und der Lager:*



RADIERUNG

## HERMANN BLUMENTHAL

*Er wurde am 31. Dezember 1905 in Essen geboren und fiel am 17. August 1942 in Rußland. Blumenthal kam aus dem Handwerk des Steinbildhauers. Die Vereinigten Staatsschulen in Berlin, die Villa Massimo in Rom, Kunstakademie Kassel und Ateliergemeinschaft Klosterstraße waren wesentliche Stationen auf dem Wege zur Kunst, Wilhelm Gerstel und Edwin Scharff die entscheidenden Lehrer. Blumenthal erreichte in seinen streng abstrahierten Gestalten die starke Fläche, die Adolf Hildebrand der Rundplastik und dem Kubus der Renaissance als Zeichen neuer Bildhauerei entgegengestellt hatte. Seine Menschen und Tiere haben nur* e i n e *Ansicht. Kein Wunder, daß ihm das Gültigste im Relief gelang, der reinen Form plastischer Gestaltung in der Fläche. Vorzügliche Gestalt auch dieses plastischen Werkes ist der Mensch, jedoch nicht der Mensch als Bruder des Menschen, sondern der schwere Erdenkloß und in besonders begnadeter Stunde das herausgehobene, ordnungsetzende Zeichen, große Plastik des Ursprungs.*
*Der Bildhauer finde frühestens mit vierzig Jahren zu sich selbst, sagt man. Hermann Blumenthal wurde keine vierzig Jahre alt. Was der Sechsunddreißigjährige hinterließ, gehört trotzdem zum Besten, was seinen Jahrzehnten an Bildwerken vergönnt war.*



BLUMENTHAL

AKT, TUSCHE, 1930

# NEKROLOG FÜR FRANZ MARC

VON

HERWARTH WALDEN

Berlin am 8. März 1916

Aus »Der Sturm«

Nun ist ein Künstler gefallen, der nicht fallen kann. Sein Reich ist nicht von dieser Welt. Aber die Erde war ihm heimisch. Die Erde, die Lebendiges erzeugt und Lebendiges trägt. Ihm schien die Erde, ihm redeten die Tiere, die Wälder und die Felsen. Sie alle wissen nicht, was sie tun. Sie sind der Sinn der Erde und er gab ihnen das Sinnbild. Das Gleichnis. Er sah das Nackte reinen Auges, weil er spielen konnte, weil er ein Künstler war. Ihn zog der Mensch nicht an, den er ausziehen mußte. Der erst hinter den Dingen stand. Er sah die Dinge an sich, die Andere erst aufbauen müssen. Er stand vor den Felsen und die Felsen fügten sich ihm. Er wandelte zwischen den Bäumen und der Wald umstellte sich ihm. Ihm lauschten die Tiere und er gab ihnen die Farben seiner Liebe.

Die Liebe seiner Farben. Wie sie sich lieben, die Farben, wenn man sie nicht stört. Wie sich die Formen umarmen, wenn man sie nicht bricht.

Kein Feuer verbrennt Brennende.

Wie Du brennst, Franz Marc. Wie Deine Augen aufsaugen, was ist. Wie das Sein durch Dich Glühenden glüht. Wie Dein Brand allen Zauber tötet, der nicht Wunder ist. Wie das Wunder durch Dich auf die Erde kommt, die nun entzaubert und verwundert ist: mit großen erstaunten Kinderaugen nun in die Welt sieht, die sich über den Augen aller Kämpfer wölbt. Sichtbar nur für große, erstaunte Kinderaugen.

Sie wachsen nicht, diese Erwachsenen, Franz Marc, wüßten sie, wie der Künstler sie liebt, diese Blinden, denen er das Licht gibt, alles Feuer würde sich selbst verzehren, ehe es den Menschen frißt, der allein und nur, ihnen allen Vater und Mutter, Geliebter und Geliebte ist.

Das Feuer verbrennt keinen Brennenden.

Die Erde ist das Tal der Klage, weil wir wissen, was wir tun. Wir erfinden, was wir nicht suchen. Künstler und Kinder finden, was sie suchen. Sie sehen, »sie hören«, sie fühlen. Sie springen im Tal, sehen die Berge, hören die Stimme und fühlen Gott. Vielleicht stolpern sie über die Wurzeln, schlagen sie, weil sie sie nicht sahen. Aber der Vogel dort erhebt sie und sie sind Eins mit der Erde, weil sie sich in der Welt fühlen. Die Klage wird Klang. Der Jubel hallt wider. Ihr Jubel. Blinde stehen nicht auf. Taube klagen.

Aber Du stehst auf, Franz Marc. Dir war die Erde heimisch, aber Dein Reich ist in der Welt.

Die Erde lebt aus Dir. Und ein Baum wächst auf, seine Äste greifen um die Erde, seine Blätter leuchten blau in Aller Herzen, seine Blüten duften Klang in Aller Seelen, es raunt aus ihm in Aller Denken, es singt aus ihm der Welten Stimme, es klingt aus ihm der Welten Schweigen.

Täler blühen in seinem Schatten.
Ich liebe das Unvergängliche, durch das ich glühe.

Wie ich Dich liebe, Franz Marc.
Wie Du mir entgegenglühst.
Wie ich Dir entgegenglühe.
Dir, Künstler Gottes.



FRANZ MARC, DER TIGER, AUS »DER STURM«, 1912

LEOPOLD ZAHN

# FRANZ MARC UND DER KRIEG

Franz Marc ist, wie er selbst sagt, »ein guter Soldat wider Willen« gewesen. Seine Stellung zum Krieg war ebenso weit entfernt vom Pazifismus wie vom Nationalismus. Nur gedrillte Ideologen konnten sich von vorneherein abseits stellen. Auch er wurde gepackt von der Wucht der Ereignisse, auch er fühlte das Bedürfnis mitzutun, mitzuleiden, aufzugehen in dem allgemeinen Gefühl, das jeden seinem Alltag entriß. Zwar versperren ihm die »Ereignisse« anfangs den Horizont, doch er bemüht sich vom ersten Tage an über die »Aktion« hinwegzukommen, »um den Geist der Dinge zu sehen«.

»Vom ersten Moment des Kriegsausbruches an war mein ganzes Sinnen darauf gerichtet, den Geist der Stunde aus ihrem tosenden Lärm zu lösen. Ich verstopfte mein Ohr und suchte dem Kriegsgespenst in den Rücken zu sehen. Alle Zeichen des Krieges stritten wider mich. Sein Gesicht blendete mich, wohin ich mich wandte. Der Denker meidet das Gesicht der Dinge, da sie niemals das sind, was sie scheinen.«

»Ich zweifelte nie, daß die Europäer durch diesen Krieg nicht das erreichen, was sie wollen und sagen. Sie wollten ihn ja nicht einmal, wie sie alle beteuern, aber ein Geheimnis, ein ihrem Wissen fremdes Wollen rauschte in ihrem Blute und brach aus ‚Widerwillen'.«

»Dem rollenden Völkerschicksal kann nur ein Dilettant in die Räder greifen wollen; der Reine sieht schweigend und trauernd zu und geht zur Quelle des Übels zurück, einsam und einzeln ganz weit zurück.«

Je mehr der Krieg fortschreitet, desto sinnloser erscheint er ihm. Trotzdem kann er die primitive Kriegsgegnerschaft seiner Frau nicht teilen. »Man muß seine Gedanken nicht gegen den Krieg richten, sondern gegen sich, und sofort damit anfangen. Nichts ist selbstverständlicher, strafgerechter als dieser Krieg. Kein Mensch sieht das — wenigstens keiner will es an sich selbst sehen.«

»Denn die Teile, die auf den Krieg als solchen schimpfen, ohne auf seine Ursachen, auf sich selbst zurückgreifen — mit denen paktiere ich nicht.« Und wenn er in einem Brief vom 22. Januar 1916 gesteht: »Mein Blick hat sich längst ganz vom Kriege abgewandt«, so bedeutet das nicht »Indifferenz«, sondern Rückkehr »von der Peripherie früherer Interessiertheit ins alte verlassene Zentrum der reinen Funktion«.

Der Ausdruck »Feind« findet sich in seinen Briefen nicht. Aber er gesteht, daß ihn das Schicksal des »armen Frankreichs« ans Herz greift. Haß hat niemals dieses reine Heldentum verunklärt.

Diejenigen, die in seinem Geiste kämpfend gefallen sind, sind die wahrhaft tragischen Helden des Krieges.

Der Gedanke an den Tod hat ihn im Felde oft beschäftigt: »den Tod als Zerstörung erkenne ich überhaupt nicht an.« Aber: »Heute würde ich ihn sehr wehmütig und bitter begrüßen«, schreibt er drei Wochen vor seinem Tode an die Mutter, »nicht aus Angst oder Unruhe vor ihm — nichts ist beruhigender als die Aussicht auf Todesruhe, sondern weil ich ein halbfertiges Werk liegen habe, das fertig zu führen mein ganzes Sinnen ist. In meinen ungemalten Bildern steckt mein ganzer Lebenswille.«

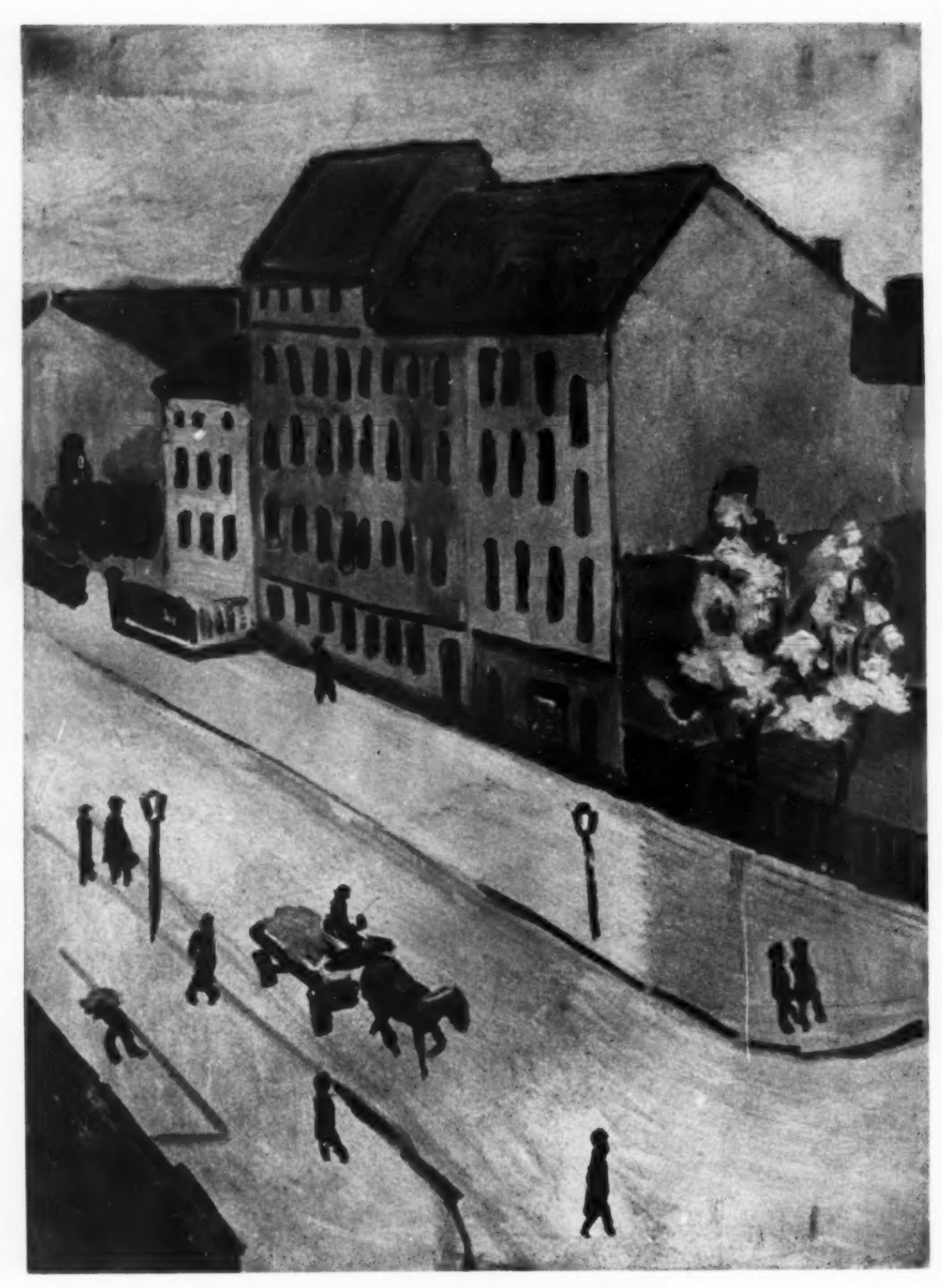


Franz Marc, Die gelbe Kuh





AUGUST MACKE, SPAZIERGANG
Foto Landesbildstelle Württemberg



AUGUST MACKE, UNSERE STRASSE IN GRAU, 1913
Foto Charlotte Rohrbach



WILHELM MORGNER, FLUCHT NACH ÄGYPTEN
Sammlung Arntz



**ALBERT WEISGERBER, TOD DES ABSALOM**
Foto: Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München

# MODIGLIANI — NACH DEM LEBEN

VON

ANSELMO BUCCI

Im Quartier latin, am Ende der rue des Saints Pères, dort wo die Straße zu St. Germain ansteigt, befand sich ein kleiner Kunstladen mit unordentlicher Auslage und verstaubtem Geschäftsschild.

Die großen schnellen Omnibusse, die von drei athletischen normannischen Pferden — grau mit weißen Mähnen — gezogen wurden, streiften den schmalen Bürgersteig und spritzten Schlamm auf die Glasscheiben: hinter diesen lagen in malerischem Durcheinander eine Gipsmaske von Beethoven, Aquatintablätter von Manuel Robbe, die »Zwei Katzen« von Steinlen, mit der Schablone auf Stoff gedruckt, und vergilbte Fotografien nach Bildern von Balestrieri und Statuen von Rodin.

»Art Gallery« lautete die englische Firmenaufschrift.

An einem Winterabend im Jahre 1906 kam ich mit meinem grünen Mäppchen unterm Arm dort vorbei und sah in der Auslage etwas Neues: drei Frauengesichter, blutleer und halluziniert, fast monochrom gemalt, terra verde, dünn aufgetragen auf den kleinen Leinwandflächen; und weich, mit einem »flou« à la Carrière, versteht sich.

Die Ladeninhaberin, eine fettleibige, gesprächige, rothaarige Dichterin, namens Laura Wylda, die mir von Zeit zu Zeit eine Zeichnung abkaufte, antwortete auf meine Frage, wer diese mir bewundernswert erscheinenden Köpfe gemalt habe, die zum Preis von 15 Francs pro Stück zu haben waren: »Sie sind von einem Landsmann von Ihnen: A-me-deo Mo-di-glia-ni. Gehen Sie doch und besuchen Sie ihn auf dem Montmartre.«

Auf dem Montmartre wohnten auch wir, die »Drei Musketiere«. Man mußte etwas höher steigen. Mit Leonardo Dudreville und einem dritten Kollegen erklommen wir die heilige Butte. Wir entdeckten die Place du Tertre, einen kleinen baumbestandenen Platz des teuren Dörfchens von einst, der mir für Jahre und Jahrzehnte vertraut werden sollte; und später, verdorben durch die Mode, erniedrigt durch Autos und Strandschirme, gelangte er zu größerem Weltruf als die Place de la Concorde.

In der kleinen, von den Zweigen einer Akazie gestreiften Gasthauskneipe an der Ecke fragten wir nach Modigliani. Der Wirt rief ihn mit lauter Stimme, ohne sich von seiner Bank zu erheben und man hörte Modigliani in der großen Stille aus seinem Zimmer antworten, und sogleich stieg die steile Stiege ein Jüngling hinunter, mit einem roten Radfahrerpullover, zierlich, heiter, lächelnd mit blendendem Gebiß und fragte:

»Italiener? Italienische Maler?«

Junge Juden haben oft einen klassischen Kopf, sogar einen römischen. Modigliani hatte ganz einfach den Kopf des Antinous. Aber wir machten damals kein Aufhebens davon. Er war im vorigen Jahr aus Livorno hier gelandet. Man ging zusammen durch die Straßen, besser gesagt die Treppen hinab, und kam zu den Boulevards.

Unser Gefährte lächelte — er lächelte beständig —, es war ein festgemachtes Lächeln und zugleich ein unsicheres.

Aber seine Meinungen waren dafür allzu sicher, und alle gegen den Strich. Wir, die wir noch befangen waren in den Beschaulichkeiten der ersten venezianischen Biennalen (1906 sah man in Paris avantgardistische Bilder nur bei Clovis Sagot in der rue Laffite), wir, die wir noch an den vor den Hausgöttern angezündeten Lichtern festhielten, fühlten uns verwirrt.

In Italien gab es seiner Meinung nach »niemand« und in Frankreich gab es »niemand und nichts«. Niemand und nichts auf der ganzen Welt.

Sofort fing man zu streiten an. Als wir am Faubourg Montmartre ankamen, ging er gerade aus vor uns durchs Gedränge, schüttelte sein reichgelocktes Antinoushaupt

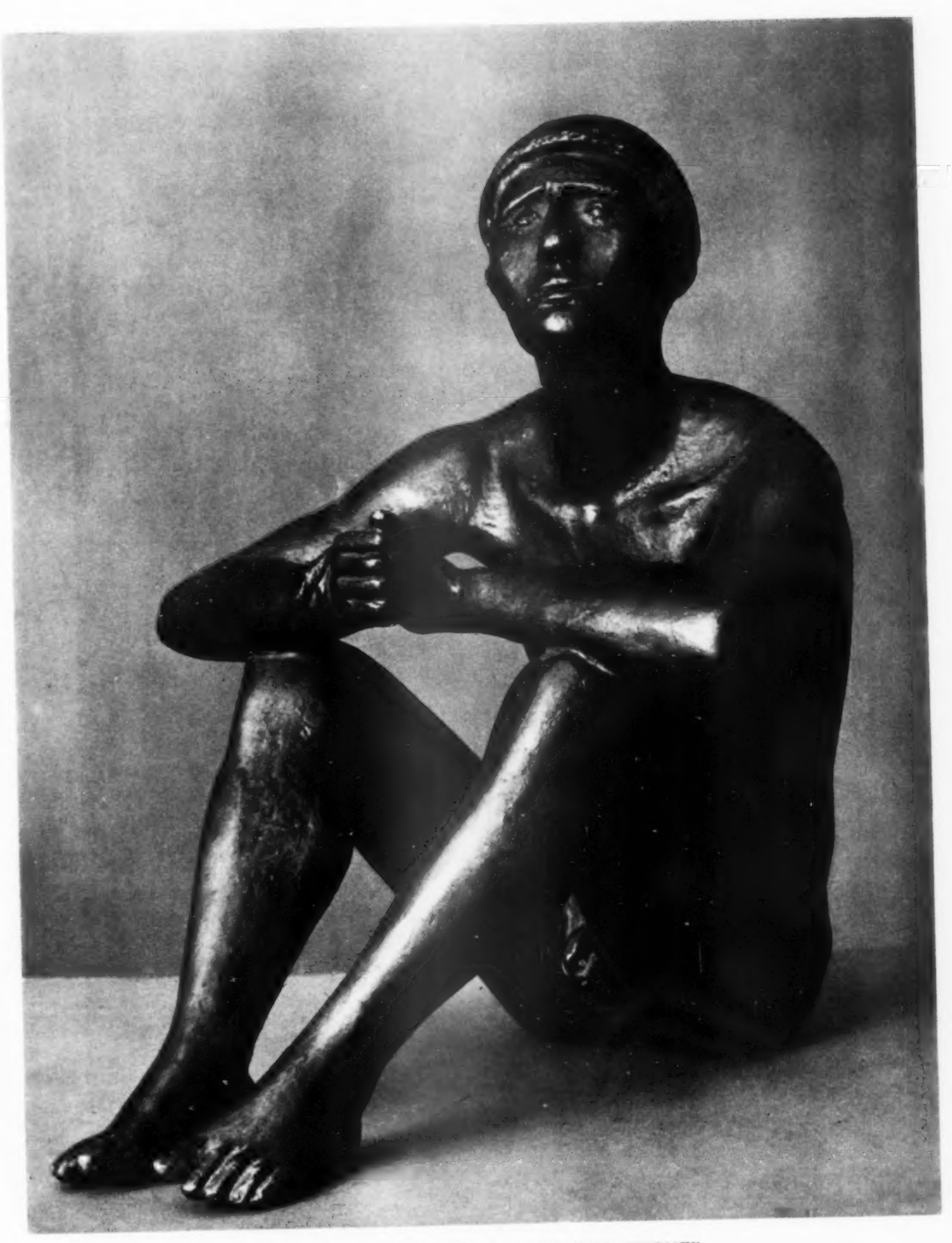
und äußerte unerschrocken seine neuen und unerbittlichen Verneinungen. Zwischen dem dumpfen Pferdegetrappel, das auf dem Pariser Holzpflaster dröhnte, ermüdete man bald. Wir machten alle vier Halt, als ob es sich nicht lohnte, weiterzugehen in diesem großen Dorf Paris, wo es »niemand« gab.
Der Neuankömmling fuhr fort zu lächeln und bequemte sich allmählich zu genauerer und etwas weniger harten Beurteilung.
»In Italien war nichts. Ich bin überall gewesen. Es gibt keinen Maler, der etwas wert ist.«
»Ich war in Venedig, in den Ateliers ... In Italien gibt es Ghiglia, es gibt Oscar Ghiglia, und damit basta.«
Wir glaubten hingegen an Carneade. »Und wie steht es in Frankreich,« fragten wir, »was ist mit Besnard?«
»Ganz geschickt.«
»Fantin Latour?« — »Geschickt.« — »Puvis?« — »Geschickt.« — »Bonnat?« — »Geschickt.« — Cottet?« — »Geschickt.« — »Manet, Monet, Sisley?« — »Geschickt. Aber alles in allem, kein einziger wahrer Künstler in Frankreich.«
»Es gibt Matisse, es gibt Picasso.« Und er wollte sagen: »Es gibt mich.« Aber er hielt sich zurück und schwieg.
Ich sah Modigliani oft wieder im Quartier latin, und wir wurden beinahe Freunde. Beinahe — denn zwischen mir und ihm stand immer wieder das gewisse Livorneser Lächeln wie eine Glasscheibe. Im Café Vachette wärmte man sich, lauschte dem kleinen Orchester und zeichnete einander: »Halt still einen Augenblick, rühr dich nicht.« Ich muß auch sagen, daß er — »Du gestattest?« — in meinem Skizzenbuch blätterte mit einem Ernst und einer Aufmerksamkeit, die ich bei niemandem sonst gesehen habe, Boccioni ausgenommen. Ich besitze ein Blatt von seiner Hand, eine einfache Zeichnung aus einem Guß, mit Unterschrift und Widmung, ein wunderbares »orthodoxes« Bildnis, ohne langen Hals, ohne Ohrfeigen auf den Backen, eine Zeichnung, die er in dieser Zeit machte, mit der Hand, die sein guter Engel führte. Sie wurde in Budapest ausgestellt. Keine Publikation über Modigliani nahm sie jemals zur Veröffentlichung an.
Man zeichnete, und zu einem gewissen Zeitpunkt kam aus seinen Taschen oder aus denen des Karikaturisten Gallo ein geheimnisvolles Schächtelchen hervor, das eine grüne Paste enthielt mit einem abstoßenden pharmazeutischen Geruch. Modigliani sah mir ins Gesicht. Das finstere römische Antlitz von Gallo bekam einen triumphierenden Ausdruck, während er vom Kellner Würfelzucker verlangte.
»Magst du nicht? *Haschisch!* Saft von indischem Hanf, echt aus Bengalen. Cannabis indica.
Wunderbar! Verschafft einem Ideen.«
»Ich habe noch nichts gegessen.«
»Wir sind alle nüchtern. Man muß nüchtern sein. Um es zu ‚aktivieren', essen wir drauf ein Brötchen. Befeuchte den Zucker gründlich, schluck es schnell hinunter, wie wir. Nimm den Kaffee.«
Und auf diese Weise berauschten wir uns manche Male mit der Droge — der berühmten Gabe aus Indien, Ägypten, dem glücklichen Arabien und — von Baudelaire; wenn nicht von Marco Polo, etwas früher. Dieses Gift hat, wie jedermann weiß, die Kraft, den Blick zu schärfen, die Ideen und die Gefühle zu steigern, die anfänglichen Seelenzustände durch Exaltierung zu deformieren bis zur Verzerrung: der heitere Humor wird zu maßloser und unwiderstehlicher Lustigkeit, die Traurigkeit zu tödlicher Angst und Qual.
Man fuhr fort zu zeichnen, und ungefähr nach einer Stunde stellten sich die ersten Symptome der »Wirksamkeit« ein, nämlich Schwindel und eine optische sowie akustische Alteration. Der Kopf der Pianistin, die das Orchester dirigierte, schrumpfte zusammen, um sich dann aufzublähen, die Musik selbst wurde in der steigenden Beklemmung zu einem Getöse, eines bacchantischen Tumult ...
»Hier gibt es einen Tumult.«
»Einen Tumult? Ih ih ih!« grinste Modigliani mit verlängerten Augen, wobei seine römischen Augen zu etruskischen wurden, die lanzettenförmig zu den Schläfen verliefen.
»Ein Tumult? Er sagt ein Tumult!« Und die erneute Lustigkeit schüttelte ihn wie das Fieber, und dann riß ihn das schrille Gelächter hin, trug ihn fort ... Mir schien es, als ob ich ihn sehen würde dahin wirbeln, wobei er immer kleiner wurde, wie durch einen verkehrten Operngucker, weit, weit weg; er drehte, er schüttelte sich auf dem Sessel.
Aber ich sprach nicht mehr zu ihm. Eine Bleikugel stieg vom Magen in mir hoch, blieb mitten in der Kehle stecken, stieg und fiel wie das Quecksilber im Thermo-



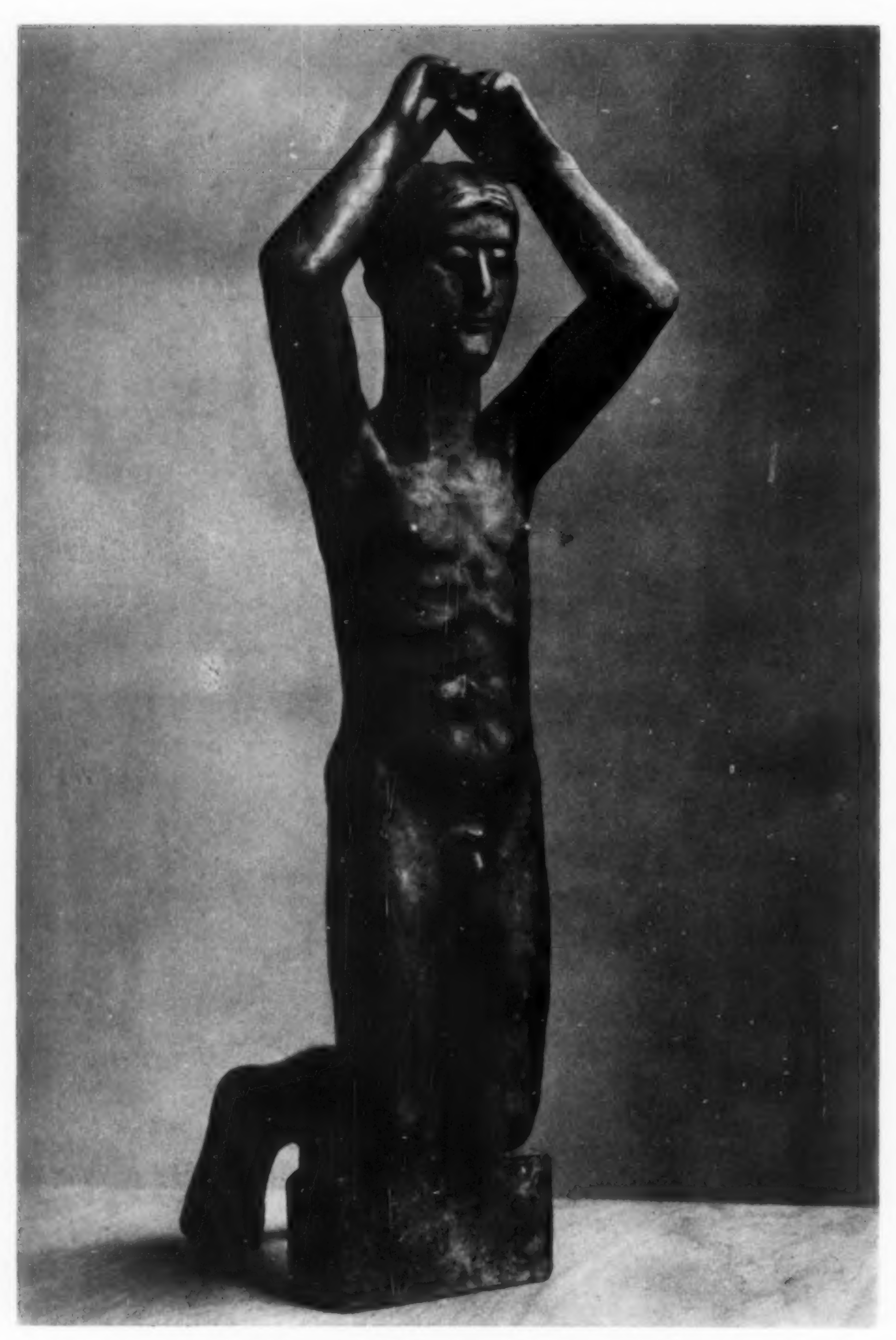

meter. Und was für ein furchtbarer Durst! . . .
Die Jahre vergingen. Er kam in das Haus von mir und Adulaire, rue Caulaincourt. Er staunte: »Gibt's hier keine Frauen? Was, ihr habt keine Frauen? Ihr habt keine Frauen eingeladen?« — Im übrigen war er fast normal. Doch das war im Jahre 1909 immer seltener der Fall. Und er übersiedelte auf den Montparnasse, in die beiden Cafés, zu deren Berühmtheit er beigetragen hat. Man sah sich nur beim Einkaufen in den Geschäften. Ein Ball der Quatz Arts — 1912 — spülte uns bei Morgengrauen auf den Montparnasse, in einem Schwarm von halbnackten Tribunen und Gladiatoren.
Wir trafen Modigliani im Café de la Rotonde, wo er wie zuhause war, und natürlich war er stockbetrunken. Ich war es nicht genug, um die entsetzlichen Krallenhiebe zu übersehen, die Paris dem Antinous von der Place du Tertre versetzt hatte. Er kam mir entgegen, schmutzig, mit verdorbenem Atem, mit erloschenen Augen. Er lächelte sein ewiges, sardonisches, monotones Lächeln. Er lächelte, fuhr mit der Hand über seine Locken und zeigte die schwarzen Zähne.
Mir war der Rausch verflogen, als ich ihn betrachtete. Aber man trank von neuem.
»Es scheint, daß ich ein ,victime de Picasso' bin« — sagte er stockend.
»Aber höre, hör' zu!«
»Höre, hör' zu, ich sagte es zu Salmon; es hat keine Wichtigkeit, was gedruckt ist. Verstehst du? Folgst du mir. Man kann alles, was man will drucken. Alles was man will.«

Nach dem Ersten Weltkrieg ging ich eines Abends und besuchte ihn in seiner Wohnung; ein finsterer Gebäudekomplex, aufgeteilt in Malerateliers. Eine kleine durchsichtige Frauengestalt öffnete mir, mit einem Gesicht bleicher als Wachs, bleich wie Salz. Und die halluzinierten Jade-Augen erinnerten mich an die drei Bildchen in der abgelegenen Auslage der Art Gallery.
»Modigliani ist nicht zuhause. Ich bin Frau Modigliani.«
Ich fand ihn in der »Rotonde«, nach langen Jahren und vielen Stürmen. Er war ganz natürlich und fast menschlich, so wie ich ihn nie gesehen hatte in fünfzehn Jahren.
Man sprach lang von den guten alten Gefährten, über den Krieg, zu dem er anders stand, doch versicherte er halbernst: »Ich wollte zu Fuß an die Front gehen, aber als ich am Ende der Boulevards anlangte, hielten sie mich davon ab. Und du, hast du mit den Futuristen den Helden gespielt? . . .« Und wir sprachen über die Kunst, von der er die ersten Tröstungen empfing:
»Ich habe einen schönen Erfolg gehabt im letzten Herbstsalon. Meine Bilder haben gefallen. Aber ich habe sie ausgesucht, ich habe sie mit Sorgfalt ausgesucht.«
Er hatte einen Vertrag geschlossen, über den er sehr froh zu sein schien. Ich klagte über diese Hungergerüchte, die seine besten Freunde über ihn ausstreuten. Er widersprach in entschiedener Weise. Und mit einem Mal erklärte er:
»Ich bin Jude, weißt du.«
»Ich habe niemals daran gedacht.«
»Es ist wahr, in Italien gibt es keine question juive. Ich bin Jude, und du kennst den Familiensinn, der bei uns herrscht. Ich kann sagen, daß ich niemals im Elend gewesen bin. Meine Familie hat mir immer geholfen. Und wenn nur mit einer Postanweisung von 5 Francs (Goldfranken damals), aber sie hat mich nie im Stich gelassen.«
Ich hörte zu, überrascht von dem Ton und seiner vertrauensvollen Aufgeschlossenheit, die man bei ihm nicht gewöhnt war; und von der endlich errungenen Achtung, die er mir bezeugte.
Ich bin froh über die Gelegenheit, öffentlich Zeugnis abzulegen für die Familie Modigliani, die jedermann anklagte, daß sie den Sohn und Bruder an Entbehrungen zugrunde gehen ließ auf dem Pariser Pflaster, Zeugnis abzulegen mit den sehr bestimmten Worten, die Amadeo zu mir gesagt hat, Worte, die ich schon in einem Beitrag in der Tageszeitung »Ambrosiana« vor genau zwanzig Jahren mitgeteilt habe.
Modigliani – zerstören wir ein für allemal das romantische Sagenschloß, so bequem für die Biographen, so angenehm für das Publikum – hätte niemals Hunger leiden müssen! Warum er es dennoch tat, sei hier gesagt.
Modigliani trank. Er trank den ganzen Tag, von elf Uhr morgens bis drei Uhr nachts. Und trinken kostet Geld, auch damals. Damals konnte man eine Mahlzeit (Suppe, zwei Gänge mit Beilage, Früchte oder Käse, ein Viertel Wein und Brot nach Belieben) für 1,25 Francs im Bouillon Chartier oder sonstwo erhalten. Und das Mode-Apéritif, der Absinth, die berühmte »verte«, kostete die Hälfte einer Mahlzeit. Wir haben im Café die Serie von Alkoholika bewundert, die Modigliani konsumierte. Um sich mit Trinken zugrunde zu richten, brauchte man ein schönes Stück Geld.
Und man ging auch diesen Abend eine »Mominette« (einen halben Absinth) trinken und einen Bissen essen bei Rosalie, der höchstberühmten Rosalie, welche das Nasentröpfchen über der Pfanne hängen ließ, und auf deren Schultern ein internationales Restaurant von vier Quadratmetern lastete.
Dort traf uns seine Frau; und er – der sehr wenig aß wie alle Trinker – streichelte sie unaufhörlich, richtete Fragen an sie und beschäftigte sich mit ihr in fast ostentativer Weise.
Und man ging weg, natürlich in die Rotonde. Mitten auf der Kreuzung Raspail-Montparnasse nahm er Abschied von seiner Frau, indem er sie leidenschaftlich umarmte und küßte; und nicht genug damit, winkte er ihr noch lange nach.
Und mir, der ein wenig überrascht war, erklärte er:
»Wir zwei gehen ins Café. Meine Frau geht nach Hause. Das ist italienische Sitte, wie es bei uns der Brauch ist. Du staunst?«
Es war der Abend der Geständnisse.
»Italien«, seufzte Modigliani, indem er die Arme öffnete und zum rosafarbenen Himmel aufblickte – »Italien, ich werde dorthin zurückkehren. Ich will nach Livorno zurück! Ich will in Italien leben.«
Ich sollte Amadeo Modigliani niemals wiedersehen.

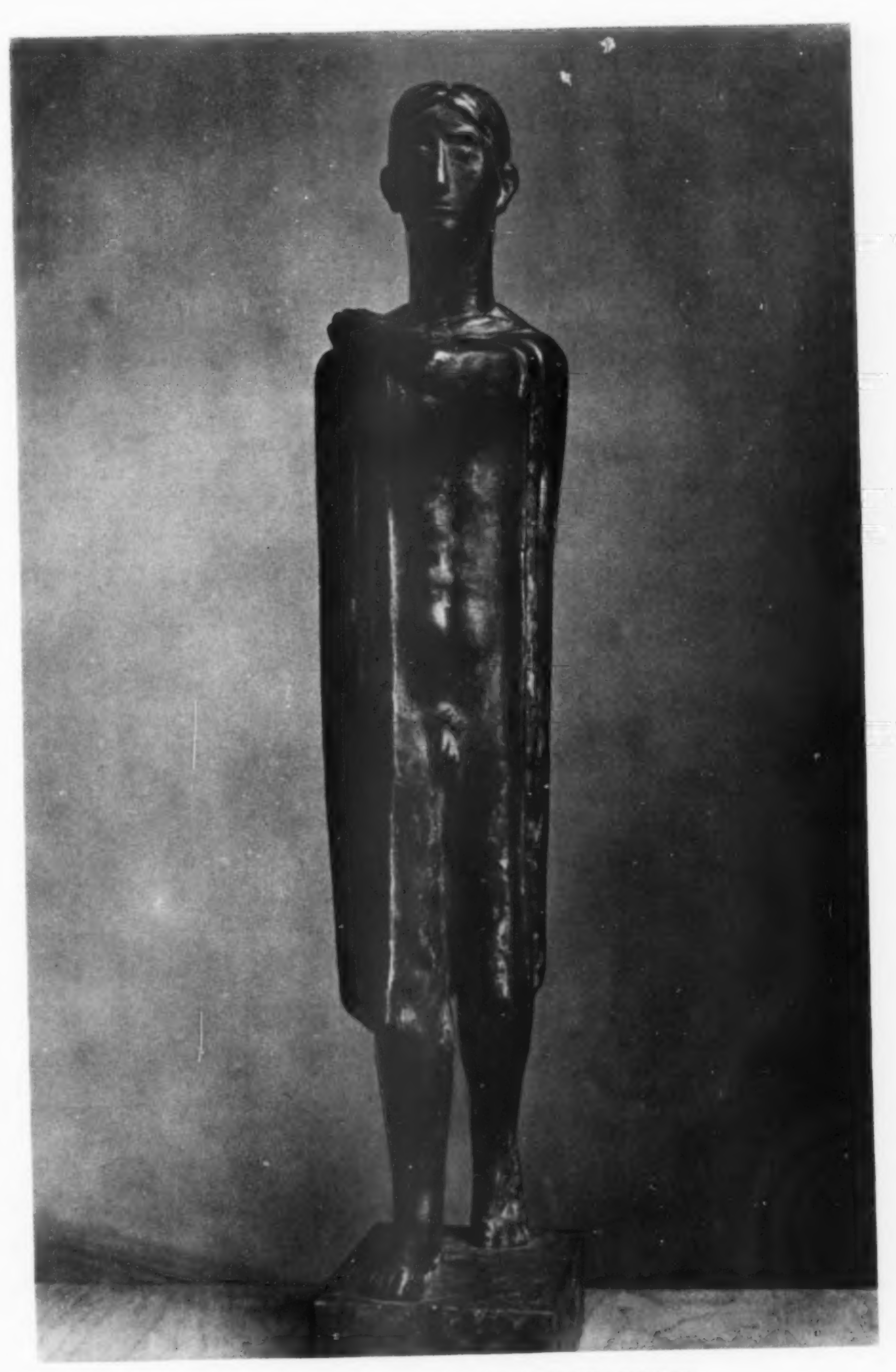
Aus dem Italienischen von Ella Zahn



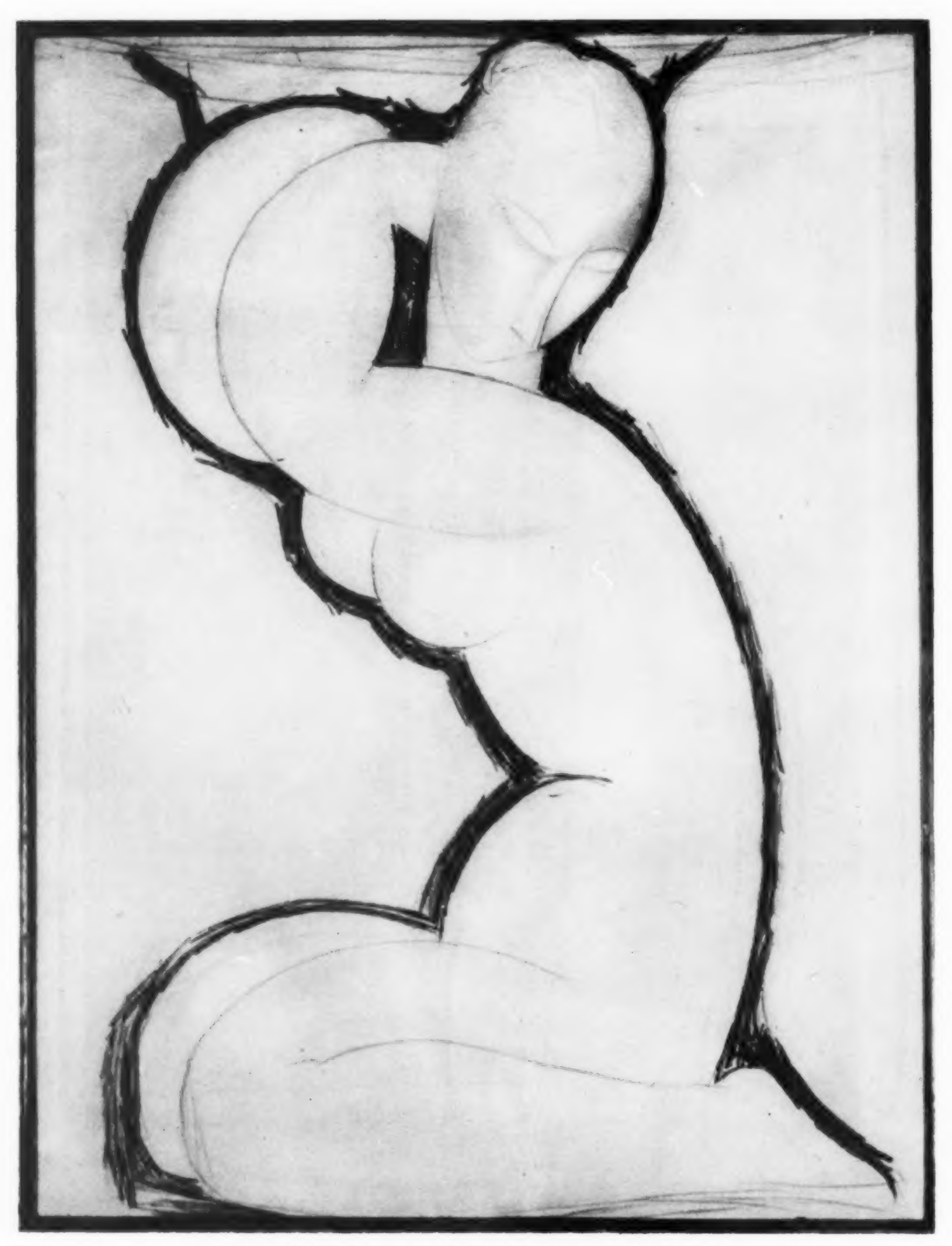
HERMANN BLUMENTHAL, SITZENDER, BRONZE
Foto Friedr. Hewicker



HERMANN BLUMENTHAL, KNIEENDER, BRONZE
Foto Friedr. Hewicker



HERMANN BLUMENTHAL, STEHENDER, BRONZE
Foto Friedr. Hewicker



AMEDEO MODIGLIANI, SKIZZE ZU EINER CARIATIDE
Sammlung M. R. J. Sainbury, London; Foto Giacomelli, Venedig



**AMEDEO MODIGLIANI, BILDNIS GIOVINETTA**
Privatbesitz Basel; Foto Giacomelli, Venedig




AMEDEO MODIGLIANI, JACQUES LIPCHITZ UND SEINE FRAU

Aus dem Besitz des Kunstinstitutes in Chicago; Foto Giacomelli, Venedig



AMEDEO MODIGLIANI, BILDNIS BARANOWSKY
Aus der Sammlung M. R. J. Sainsbury, London; Foto Giacomelli, Venedig




HELMUT KOLLE. PORTRAIT W. UHDE
Museum Grenoble

»A
32
He
net
bei
gev
Mo
ges
um
auf
lich
dar
nac
Ko
als
Uh
Ku
die
ein
der
Da
Po
Ha
Ko
in Z
der
Bri
ein
tet,
stra
sich
wi
als
We
nac
ste
die

HANS MARIA WINGLER

# DER MALER HELMUT KOLLE

»Am 17. November 1931 starb in Chantilly im Alter von 32 Jahren der deutsche Maler Helmut Kolle, der sich auch Helmut vom Hügel nannte und seine Bilder früher so zeichnete«, beginnt Wilhelm Uhde sein in den dreißiger Jahren bei Atlantis erschienenes, in Deutschland kaum bekannt gewordenes Buch über den frühvollendeten Freund. Die Monographie wollte Kolle in den Annalen der Kunstgeschichte einen Platz bei den Großen sichern. Die Zeitumstände waren der Würdigung nicht günstig. Uhde konnte auf kaum ein halbes Dutzend in öffentlichem Besitz befindliche Gemälde verweisen, mit einer Diskussion war im damaligen Deutschland in Anbetracht der politischen Lage, nach dem Kriegsausbruch überhaupt nicht zu rechnen.

Kolles Werk ist seither fast in Vergessenheit geraten. Mehr als zwei Jahrzehnte sind seit seinem, ein Jahrfünft ist seit Uhdes Tod verflossen, und noch immer muß, wer diese Kunst an den Originalen vergegenwärtigen will, umständlich die Standorte suchen — vornehmlich ausländische, daneben einige wenige deutsche Privatsammlungen. Einen bedeutenden Teil des Werks verwahrt, in Paris, Uhdes Schwester. Das Museum in Grenoble besitzt ein lebensgroßes Uhde-Porträt, von den großen Galerien seiner Heimat haben die Hamburger Kunsthalle und das Frankfurter Städel sich Kolles angenommen. Diese Bilanz wird sich vermutlich auch in Zukunft nicht entscheidend zugunsten des Malers ändern, denn er ist trotz der Intensität seines Erlebens und der Brillanz seiner Farben neben den säkularen Erscheinungen eine Figur am Rande gewesen: Was in seiner Kunst leuchtet, ist der Reflex Größerer, ist Widerschein von freilich strahlender Schönheit. Die Schwächen der Epoche, denen sich künstlerisch Potentere nicht haben entziehen können, wirft Kolle verstärkt zurück; gerade deshalb jedoch ist er als Phänomen dieser Zeit ungemein interessant.

Wenn man die Moralisten der neueren Künstlergeschichte nach Temperamenten einteilen wollte, wären zwei hervorstechende Kategorien zu unterscheiden. Die eine umfaßte die kritisch-aktiven Künstler vom Schlage Max Beckmanns, die Skeptiker, denen das moralische Defizit, das sie entdecken, den schöpferischen Impuls entlockt: Sie beziehen Posto ihrer Zeit gegenüber, halten ihr den Zerrspiegel vor, gestalten an ihr. Der andere Typus gestaltet — ein Paradoxon — die Zeit passiv. Diese Künstler, von denen Rilke mit Bezug auf Kokoschka gesagt hat, ihre Aussagekraft wachse im gleichen Maße wie ihre menschliche Gefährdung, nehmen die Last der Zeit gleichsam stellvertretend auf sich, verkörpern sie mit einer bisweilen bis zum äußersten bereiten Konsequenz in der eigenen Person. Sie sind die Sensiblen, die seelisch Exponierten; man findet bei ihnen mediale Fähigkeiten. Sie leiden heftig unter Kontaktschwierigkeiten und sind vorzugsweise ihr eigenes Modell. Wenn irgendeiner, gehört Helmut Kolle hierher.

Seine Lebensgeschichte ist bald beschrieben. Kolle wurde am 24. Februar 1899 in Charlottenburg geboren. Sein Vater, ein bedeutender Bakteriologe, wurde 1906 als Professor nach Bern und 1916 als Nachfolger Paul Ehrlichs an dessen Frankfurter Institut berufen. Hier, in Frankfurt, hat der damals kriegsdienst-untaugliche Uhde »durch Bekannte auf der Straße« Helmut Kolle kennengelernt. Die Freundschaft scheint, nach Uhdes Worten, spontan geschlossen worden zu sein. »Wir haben diesen Tag niemals vergessen, hielten ihn in Ehren, und wenn er uns zufällig nicht vereint fand, verfehlte Kolle nie, mich durch einen Brief an ihn zu erinnern.« Kolle vollendet einige Novellen und beginnt »von Kokoschka beeinflußt« zu malen — aber das hat »so wenig Beziehung zu seinem künftigen Schaffen wie etwa die frühen Caféhaus- und Parkszenen des jungen Picasso zu dessen späterem Werke«; beide verbringen — zunächst auf der Burg Lauenstein, wo sie ein Jahrbuch edieren — als Bohèmiens eine unbeschwerte Zeit, bis Kolles tödliche Krankheit einsetzt, eine Wendemarke in der Entwicklung des Künstlers: Er projiziert nun mit leuchtend reinen Farben etwa »in der Linie der Marie Laurencin« eine Welt auf die Leinwand, von der er als Kranker sich ausgeschlossen fühlt, schafft sich Ersatz in seiner Malerei und verfeinert



HELMUT KOLLE, STILLEBEN
Foto Marc Vaux

den Sinn für die optischen Reizmomente, während die schriftstellerischen Ambitionen zurücktreten, schreibt aber — von Uhde inspiriert — für die Reihe »Junge Kunst« noch ein Bändchen über Henri Rousseau. »Um allzu billigen Einwürfen aus der Tatsache seiner Betätigung auf zwei Kunstgebieten aus dem Wege zu gehen«, nannte er sich als Maler in diesen Jahren Helmut vom Hügel, indem er den Namen (colle = Ablativus von collis, Hügel) entlatinisierte.
Die Ähnlichkeit des Pseudonyms mit einem Adelsnamen ist symptomatisch. Der schwer Leidende gibt sich in seinen letzten Jahren, besonders in Paris und Chantilly, gern als Dandy wie weiland der von ihm verehrte Oscar Wilde, er berauscht sich an alkoholischen Getränken, erlebt seine glücklichsten Momente in der Euphorie. Er hält edle Hunde, verkehrt mit Aristokraten und Kutschern, während er den Bürger verachtet, unterstreicht das Morbide seiner Existenz. Einmal brüstet er sich, in einem Zynismus, der seiner Natur im Grunde fremd ist, Leute geohrfeigt zu haben, denen er in Wahrheit nichts zuleide getan hat. Dann wieder funkelt in diesem merkwürdigen Prisma widerstreitender Gefühle eine schöne soziale Regung, der zutiefst ethische Mensch, der Kolle ungeachtet aller Perversionen ist und bleibt, tritt unverhüllt in Erscheinung. Dazu finden sich wertvolle Konfessionen in seinen Briefen. Während die Lebenskraft hinschwindet, feiert der Maler erste Erfolge. Er stellt aus. Leider zieht das peinliche Freundschaftsverhältnis mit Uhde — der ihn dafür noch im Buch leidenschaftlich rechtfertigt — die Aufmerksamkeit über Gebühr auf sich, so daß es kaum zu einer unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit dem Werke kommt.
»Fast immer ist es der junge Mann, den er darstellt. Der junge Mann, dessen Blut in Wallung ist, der einen schmerzlichen Zug im Gesichte zeigt, oder einen Schrei aus dem geöffneten Munde stößt, oder eine ungeduldige Haltung hat, oder der eine tragische Bewegung der Hand vollführt. Oder aber es ist der junge Mann, der stirbt.« Viele dieser Jünglinge sind Sportler, Radler, Toreros: Das eigene Idealbild. Aber das Bemerkenswerteste an allem ist, daß in diese inhaltlich auf das Ego bezogene, ein glücklicheres Ego postulierende Malerei die Form- und Farbvorstellungen Uhdes einfließen, Rousseau'sches und Bildelemente des frühen und mittleren Picasso in der Spiegelung von Uhdes kritischem Denken genau reproduzierend. Es habe einen Widerspruch in Kolle gegeben, der, wichtiger als irgendetwas sonst, die Physiognomie seines Lebens und seines Werks bestimmte, schreibt Uhde: »Er war gleichzeitig ein Kind und ein alter Mann.« Was in ihm alt war, ist der Reflex Uhdes, des um fünfundzwanzig Jahre Älteren gewesen, den er übrigens einmal jünglingshaft (wie er ihn nie gesehen hatte) dargestellt hat. Beide bildeten eine Art Doppelexistenz. Es wird oft behauptet, der Kunsthistoriker oder Kritiker sei ein verhinderter Künstler. Hier enthält die im übrigen recht anfechtbare These eine Wahrheit. Uhde hat in Kolle sein Instrument gefunden, auf dem er seine Vorstellungen von der Malerei sinnenhaft verwirklichen konnte. Einzig diese eigentümliche Verflechtung der Kunst- und Lebensauffassungen vermag zu erklären, warum das Urteil des sonst so instinktsicheren Uhde hier fehlen konnte und warum es für ihn das zentrale Anliegen war, dem Kolle-Nachlaß zur Anerkennung zu verhelfen, in dem er ja — im Letzten — seine eigene Leistung sah.
Kolle hat das subsistuierte Ich in jede Lebensäußerung hineingenommen, er hat mit jedem Schritt zur künstlerischen Vollendung sich selbst zum Opfer gebracht. Er ist bedingungslos Medium gewesen. Diese Folgerichtigkeit, für die es keine Parallele gibt, hat ihn weit über seine Ansätze emporgetragen. Ein Zug von Romantik und zugleich etwas sehr Modernes spricht sich in ihm aus. In der Erinnerung bleibt er als der Schöpfer einer Reihe von auf eine lyrische Note gestimmten Bildern mit wunderbaren Grauwerten und feinen Linien-Rapporten, die denen seiner Anreger mitunter wenig nachstehen; ein Künstler, der zwar nicht zu den Initiatoren rechnet, als extreme Verkörperung einer Möglichkeit dieser Zeit gleichwohl neben den Größeren genannt werden darf.

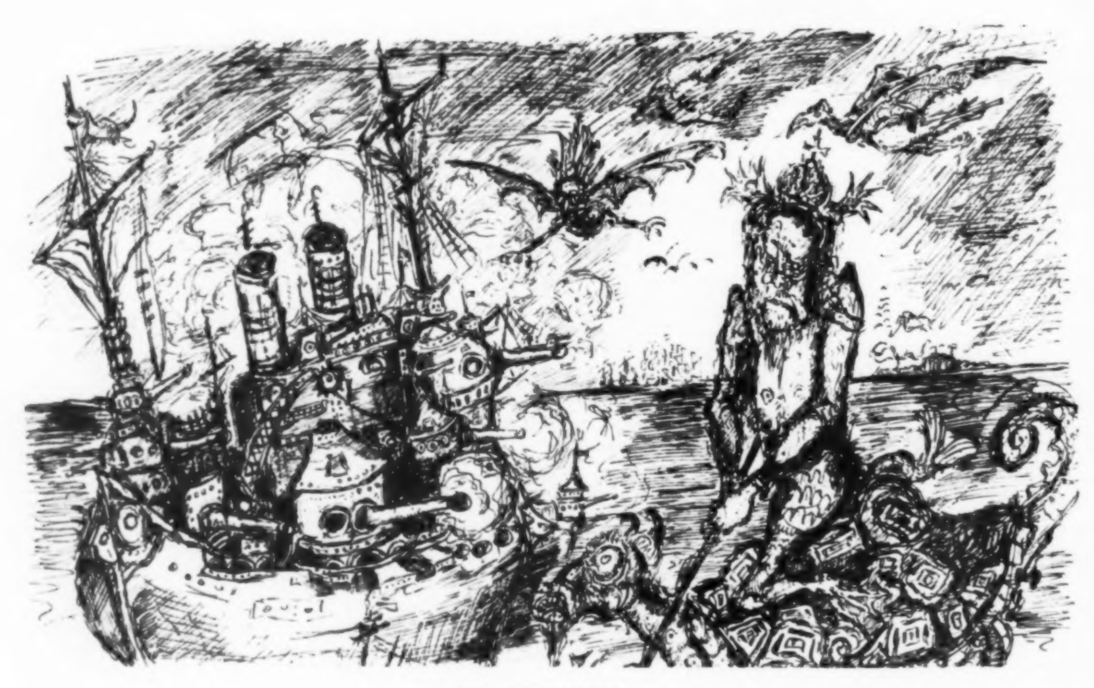


»OBERSTEIN-SÄCKINGEN«
mit 20 Jahren gezeichnet

HANS-FRIEDRICH GEIST

# ZU DEN ZEICHNUNGEN VON FELIX HARTLAUB

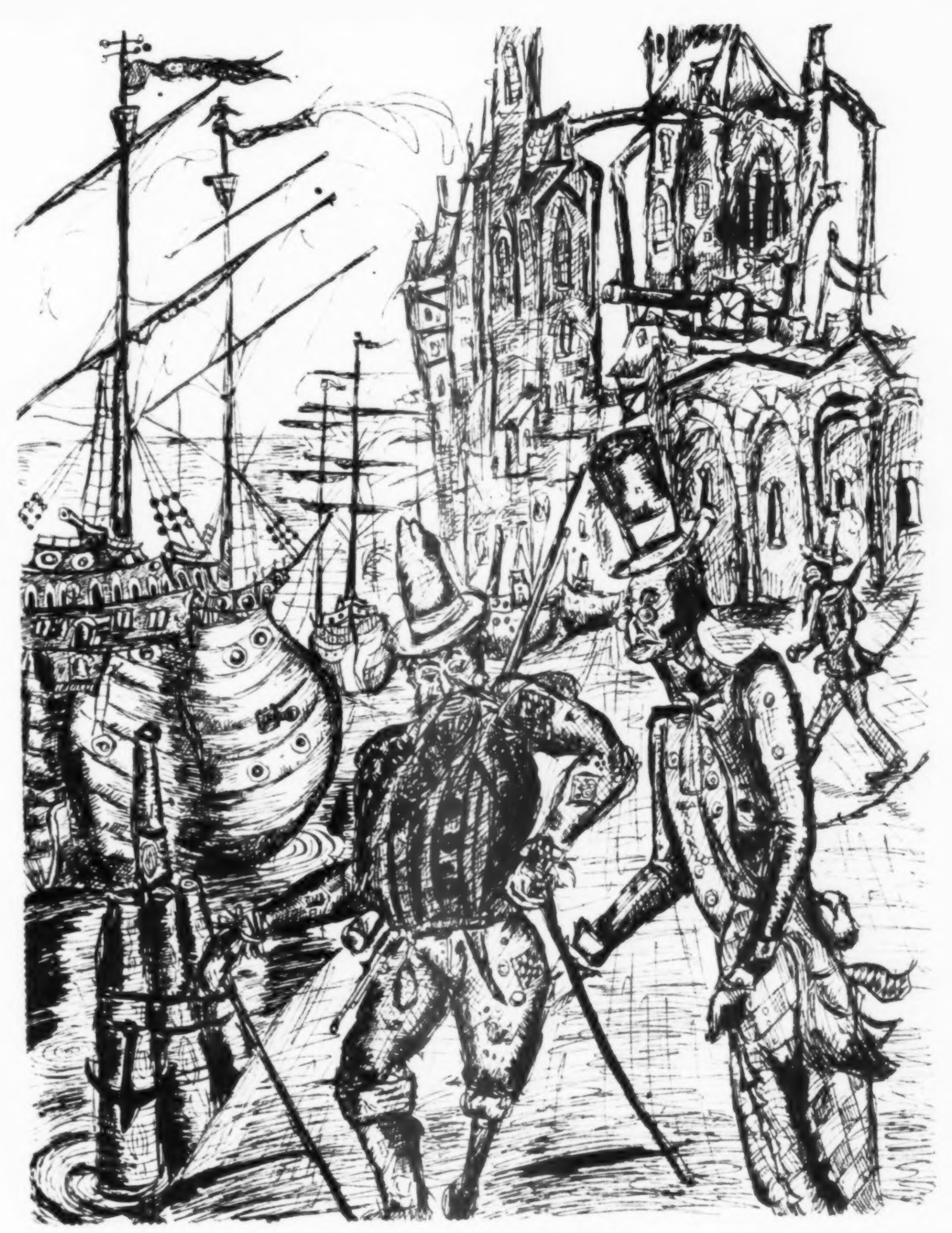
Um diese einzigartigen Zeichnungen von Felix Hartlaub (geboren 1913, in der Schlacht um Berlin 1945 spurlos verschollen) in ihrer vollen Bedeutung zu verstehen, muß man das 1950 bei K. F. Koehler in Stuttgart erschienene Kriegstagebuch kennen, das die Schwester des »Obergefreiten Hartlaub«, Geno Hartlaub, zusammengestellt und unter dem Titel »Von Unten gesehen«, herausgegeben hat. Erst dieses Buch und die 1951 erschienene nachgelassene Erzählung »Parthenope« des 20jährigen (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart) lassen diese Zeichnungen als in künstlerischer und psychologischer Hinsicht aufschlußreiche bildnerische Dokumente erscheinen. Sie sind mehr als nur Beweise für die zeichnerische Entwicklung eines begabten jungen Menschen. Hans Egon Holthusen hat in einem Aufsatz »Der negative Held« (»Merkur« 1951/46) die Bedeutung Felix Hartlaubs für das Sprachliche ausführlich dargestellt. Es ist (das Tagebuch beweist es!) keine Übertreibung, wenn er — der Dichter und Essayist — auf Grund seiner Untersuchungen zu der Überzeugung kommt: »In Hartlaub ist eine Begabung ersten Ranges verlorengegangen, vielleicht das stärkste Prosatalent der jüngeren deutschen Generation«. Man lese den Aufsatz Holthusens nach, um zu erkennen, wo die sprachlich-schöpferischen Leistungen Hartlaubs im einzelnen liegen. Holthusen vermutet mit Recht, daß Hartlaubs Beobachtungssicherheit, daß seine sprachliche Formulierungsprägnanz auf seine entwickelten zeichnerischen Fähigkeiten zurückzuführen sind. Felix Hartlaub hat von frühester Kindheit an gezeichnet, so gezeichnet, wie es seinem eigenen inneren Ausdrucksbedürfnis entsprach. Seine Zeichnungen und Malereien wurden durch seinen Vater, den Kunsthistoriker G. F. Hartlaub, der das Phänomen der Kinderzeichnung sehr frühzeitig durchforscht und darüber die bedeutendste Veröffentlichung »Der Genius im Kind« (1922) publiziert hat, geschützt und geschont, d. h. es wurde



»DIE BEGEGNUNG«
mit 14 Jahren gezeichnet

nach Möglichkeit jeder fremde, die Entwicklung des Kindes störende Einfluß ferngehalten. Der Knabe, mit Leidenschaft zum Zeichnen hindrängend (das vor der sprachlichen Äußerung steht!), und beglückt, seine Bildnereien aufgenommen und verstanden zu wissen, entwickelt so eine sich steigernde Beobachtungs- und Niederschriftsfähigkeit. Man muß die gezeichneten Briefe des kleinen Felix an seine Eltern und Geschwister sehen, um zu begreifen, was es für das Kind (und seine spätere sprachliche Entwicklung!) bedeutet, nicht kritisiert und korrigiert zu werden, sondern Kind zu sein nach seinem eigenen Gesetz. Hier, im Falle Felix Hartlaub, haben wir den großen Glücksfall einer verständnisvollen bildnerischen Betreuung. Wir erleben, was es für das Sprachliche bedeutet, wenn das Bildnerische die unerläßliche und unentbehrliche Vorarbeit dafür hat leisten können. Das, was Holthusen »die Virtuosität des Sehens«, »einen hohen Grad intelligenter und sprachfähiger Sinnlichkeit« nennt, »der kaum noch überbietbar zu sein scheint«, ist darauf zurückzuführen, daß die Bildwelt sich vor der Wortwelt hat entfalten können, nicht zur »Kunst«, sondern (wie bei jeder gesunden bildnerischen Entwicklung!) zu dem, »was sich täglich sichtbar zeigt«. Felix Hartlaub hat recht, wenn er in einem Brief von 1941 aus Paris schreibt, daß man »gerade damit dem Unsichtbaren, das das Entscheidende ist, am nächsten kommt«. — Die Sinnlichkeit seines geübten Blickes, die sich immer zuerst im »Bild« manifestiert, hat der Sinnlichkeit der Sprache »neue Sinnmomente« erobert. Das Unsichtbare, das, was »dahinter liegt«, ist dem Sichtbaren eingeprägt. Man muß es nur entdecken und festhalten in der Vorstellungskraft — und in der Form. Man spürt aus den Zeichnungen nach der Reife des jungen Hartlaub eine Zunahme des Visionären, das nie ein »Erdachtes«, sondern in allen Fällen ein »Geschehenes« ist aus der Summierung vieler Vorstellungsbilder und mannigfacher bildnerischer Assoziationen. — Natürlich haben der Knabe und auch der junge Mensch, von sich aus, nach bildnerischen Wahlverwandten als Leitbildern gesucht. Alfred Kubin steht Pate, jedoch nicht um nachgeahmt zu werden, sondern um den werdenden Menschen zu seinem eigenen Sein zu ermutigen.

Es bedürfte einer besonderen Untersuchung, um die vielen, seit dem 4. Lebensjahr erhaltenen Zeichnungen Felix Hartlaubs als Beispiele für »das Urphänomen des Bildnerischen vor dem Sprachlichen« zu deuten. Man würde nicht nur dem »stärksten Prosa-Talent der jüngeren deutschen Generation« nahekommen, sondern endlich einmal die wahre Bedeutung des Bildnerischen für die Entwicklung des Menschen, namentlich des schöpferischen, aufzeigen können.



FELIX HARTLAUB, ZEICHNUNG
mit 13 Jahren gezeichnet



## BIRGER LUNDQUIST

Vor einigen Monaten starb, erst 41 Jahre alt, der bekannteste Zeichner Schwedens, Birger Lundquist. Seinetwegen griff man morgens nach »Dagens Nyheter«, um seine täglichen Impressionen zu betrachten, die Reportagen, die kleinen treffsicheren Ausschnitte seiner Reisen während zwanzig Jahre. Er zeichnete, wie ein Schriftsteller schreibt. Er zeichnete mit dem Füllfederhalter im fortlaufenden Strich ohne jegliche Vorarbeit, ohne Skizze. Welch ein Glück für einen Künstler, nicht mit Bleistift zeichnen zu müssen, mit einem Radiergummi oder mit Deckweiß zu verbessern. Seine Feder mit tiefschwarzer Tinte lief über das Papier, wo er ging und stand. Reiste er im Auto, griff er bei jedem Stoppzeichen nach dem Zeichenblock neben sich, zeichnete die Landschaft, Vorübergehende, Tiere, Bäume. Er mußte zeichnen! Dies war sein Leben. Mit dem Worte genial soll man sparsam umgehen. Lundquist war genial. Es gibt nur ein Urteil. Sein sicherer Strich, seine Aufnahmefähigkeit, die Wiedergabe des Erlebten zeigen ihn als einen Zeichner sondergleichen. Als er noch sehr jung den Gipfel seiner Kunst erreichte, als er begann, Weltruf zu erlangen, raffte schwere Krankheit ihn dahin. Fast seine letzten Worte waren: »Wie vieles blieb ungezeichnet!«
Sein reiches und vielseitiges Werk wird man nun in Ausstellungen zu sehen bekommen. Internationales Interesse



hauptete von ihm, er hätte am liebsten mit der linken Hand den Wagen gesteuert und mit der rechten gezeichnet. Seine Zeit war bedrängt. Vielleicht spürte er das. Der Lebensweg dieses Autodidakten war kein leichter. Aber als er starb und auf der Königlichen Akademie der Kunst in Stockholm die Fahne auf Halbmast sank, trauerte ganz Schweden um ihn. Die Intensität seines Werkes, sein ungeheurer Fleiß offenbaren sich in dem Umfang seines Nachlasses: Er hinterließ zwischen 70 000 und 80 000 Zeichnungen...
Alf Henriksons Abschied an den Freund, eine kleine erschütternde Totenklage bewegt:

*Licht spielt in Bäumen, die Stadt erwacht,*
*Wie du es uns lehrtest zu sehen, ehe das Dunkel kam.*
*Für immer, in alle Zukunft hinein*
*Leuchtet dein Lächeln über den Dingen.*

Elly Petersen

ist ihm sicher. Hinter diesem Werk stehen seine Reisen nach Paris, Spanien, Afrika. Die lange geplante Fahrt nach Israel konnte nicht mehr ausgeführt werden. Während er das Berlin von 1948 zeichnete, wo er nicht nur Ruinen sah, sondern mit hellem Blick einfing, was alles noch lebte und ihm gefiel, fand in Stockholm seine erste große Ausstellung statt, die er tragischerweise nicht sah. Anschließende Londoner Tage brachten ihm großen Gewinn. Er zeichnete auf den Straßen, in den Parks, immer Zuschauer um sich, die bittend Hände ausstreckten. Er war der geborene Schenker und Verschwender. Und also gab er. Rückhaltlos zu geben, kennzeichnete ihn. Während einer Reichstagseröffnung im Königlichen Schloß zu Stockholm saß er neben mir, und ich sah zu, wie er den Augenblick auf das Papier zauberte. Nichts entging ihm. Er zeichnete in rascher Folge die marschierenden Trabanten Karl XI., die Gesandtin von Siam, die einzelnen Typen der Abgeordneten, die graziöse Verneigung der Königin, den Einzug des Königs. — Lundquists Werk repräsentiert eine ganze Epoche. Seine Feder hielt Sitzungen der VN fest, Churchill im Unterhaus, die Gestalt Paasikivis, Tänzerinnen in Nachtklubs. Außerdem war er ein außerordentlicher Buchillustrator. Unter anderem versah er Alf Henriksons berühmtes Jugendbuch »Reise durchs A« (in deutscher Sprache erschienen im H. Klemm Verlag, Freiburg) mit 137 lebensprühenden Zeichnungen, die gleichermaßen seinen strahlenden Humor wie sein seltenes Wissen dokumentieren. Ein anderes, wunderbares Buch »Eriksgata« zeugt von der glücklichen Zusammenarbeit beider Künstler. Sie fuhren gemeinsam die Eriksgata entlang, die Straße, die jeder König von Schweden nach Regierungsantritt altem Herkommen gemäß ziehen muß, seine Provinzen zu grüßen. Früher ritten die Könige diese Straße. Zeichner und Schriftsteller reisten im Auto, das Lundquist steuerte. Man be-



BIRGER LUNDQUIST, SKIZZEN AUS PARIS

# Anekdoten um den Maler und Polemiker Rudolf Levy

*Rudolf Levy, der Begründer des polemisierenden Künstlerkreises im »Café du Dôme«, Schüler und Freund von Henri Matisse — dessen Schule er einige Zeit lang leitete — war berühmt wegen der Strahlkraft seines Witzes — die der seiner Palette nicht nachstand.*

In seinem ersten Pariser Studienjahr geriet er in eines jener Snob-Lokale, deren Kellner noch vornehmer zu sein pflegen als ihre Gäste. »Mit welchem Holz wünschen Monsieur die Schnepfe gebraten?« fragte der Ober. Levy antwortete mit seiner prächtigen Baßstimme: »Nehmen Sie eine alte Stradivari!«

*

Auf Ischia gehörte zum Kreise von R. L. ein Ephebe, der das Unglück gehabt hatte, einen Arm zu verlieren — was seiner Eitelkeit aber keinen Abbruch tat. Am Strande ging er mit wiegenden Hüften auf und ab, und fragte: »Bin ich nicht wirklich schöön?« Ungerührt brummte Levy: »Wenn sie Dir noch den anderen Arm abschlagen, kannstes mit der Venus von Milo aufnehmen.«

*

Ein Atelierbesucher sagte einst: »Ihre Bilder sind ja herrlich, verehrter Meister. Aber würden Sie es nicht für geraten halten, sie mit einem Pseudonym zu signieren?« »Und wer sagt Ihnen«, antwortete Rudolf, »daß Levy *kein* Pseudonym ist?«

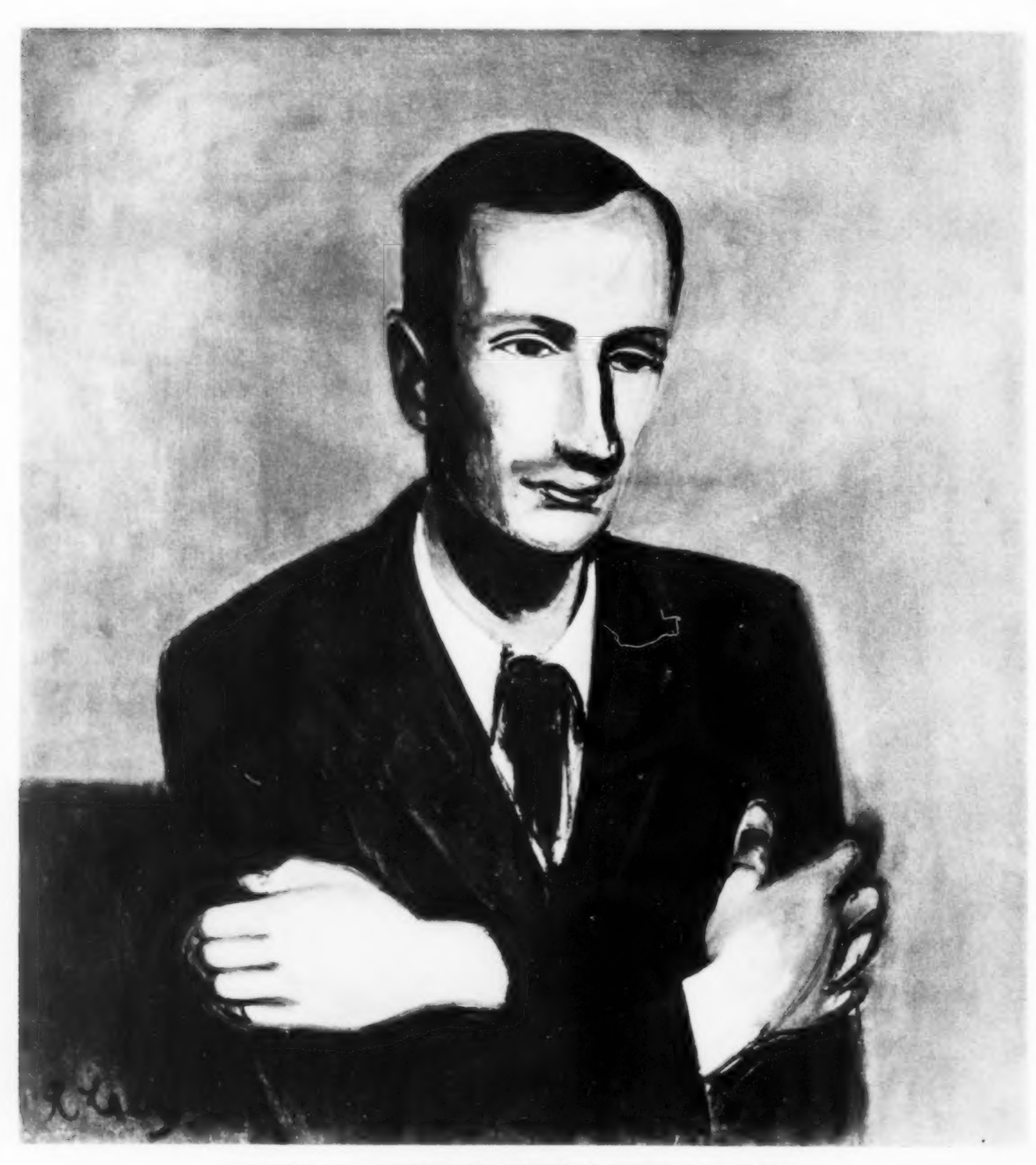
*

Manchmal aber gab R. L. nicht nur Antworten — er bekam sie auch. Als ihm auf einer Marokko-Reise wieder mal das Geld ausgegangen war, telegraphierte er seinem Freunde und Manager, dem Kunsthändler A. Flechtheim: »Sende sofort Vorschuß, sonst eintrete Fremdenlegion.« Flechtheim antwortet lakonisch: »Tritt.«

(Mitgeteilt von Heinz Battke)



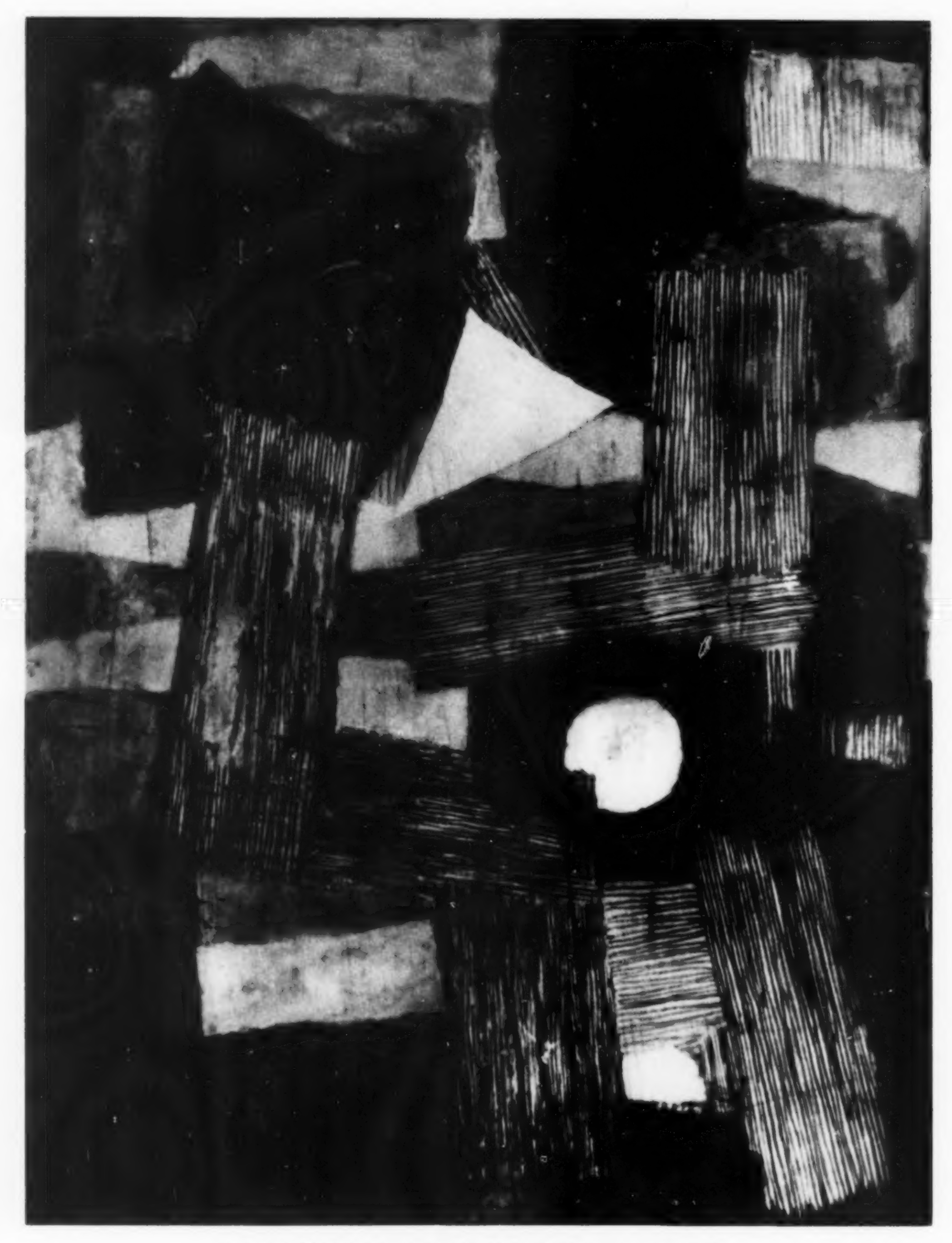
RUDOLF LEVY, TULPENSTILLEBEN, ÖLFARBEN AUF LEINWAND, 65 x 54 cm, 1943
Sammlung Dr. Ludwig Leitz, Wetzlar



RUDOLF LEVY, BILDNIS DES DICHTERS HERBERT SCHLÜTER,
Sammlung Heinz Battke, Florenz



EMILIO GRECO, BÜSTE, BIENNALE VENEDIG, 1952
Foto Giacomelli



**WILLI MÜLLER-HUFSCHMID, KOMPOSITION, AQUARELL**
Aus der Herbstausstellung Kunsthalle B.-Baden

Uns
wor
herv
ist,
orga
nich
Gru
Mer
Phil
Folg
so
dere
unt
Inte
den
zub
mit
Zw
ver
and
sich
ang
die
gro
me
kön
wä
Fa
Me
ori
ge
sch
Me
ha
let
ei
de
vo
Bi
le
di
Ex
mi

J. P. HODIN

# BEDEUTUNG DER BIENNALE

Unser Zeitalter ist in dem Sinne *»exhibitionistisch«* geworden, daß es nicht mehr imstande ist, eine eigene Kultur hervorzubringen, sondern der Gewohnheit anheimgefallen ist, Ausstellungen *(»exhibitions«)* von Kunstwerken zu organisieren, die andernfalls ihren Weg ins öffentliche Leben nicht finden könnten. Wir ermangeln jener schöpferischen Gruppenbildungen von wohlhabenden, kulturbewußten Menschen, die zusammen mit Künstlern, Dichtern und Philosophen einzig imstande sind »Kultur« zu schaffen. Die Folgeerscheinungen einer solchen Zusammenarbeit kommen so offenbar in den Städten der Renaissance zutage. Andererseits wiederum, so müssen wir feststellen, scheint unter den Massenmenschen der Gegenwart ein echtes Interesse für die Kunst vorhanden zu sein, ein Streben, aus dem Gefängnis unserer mechanisierten Lebensordnung auszubrechen, den Alpdruck unserer wissenschaftlichen Kalamität abzuschütteln. In der kurzen Zeit seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, hat sich die Besucherzahl des *Louvre* verzehnfacht. Es wäre ein Leichtes, dieselbe Tatsache bei anderen öffentlichen Sammlungen festzustellen. Hier schließt sich der Kreis, denn wir sind wieder bei »Ausstellungen« angelangt. Die Frage, die uns hier beschäftigen soll, ist, ob die Biennale in Venedig bloß als eine unter vielen anderen großen Ausstellungen anzusehen ist, oder ob sie etwas mehr zu sein beanspruchen kann. Um dies beantworten zu können, wollen wir vorerst fragen, warum es nicht ratsam wäre, diese Ausstellung nach Paris verlegt zu wissen.

Paris war das führende Kunstzentrum in der Zeit der großen Meister der Moderne. Seitdem ist es der Sitz einer einseitig-orientierten Kunsthändlerpolitik geworden, die es sich nicht gestatten kann — wohl aus dem Bewußtsein, daß die schöpferische Kraft von Paris verausgabt ist —, andere Meister, als die der *École de Paris* anzuerkennen. Diese hartnäckige Politik, diese Geschmacksdiktatur ist in den letzten Jahren etwas erschüttert worden, und es muß als ein großer Vorteil der Biennale in Venedig angesehen werden, daß sie sich ganz unabhängig vom Kunsthandel und von einem ausschließlichen Geschmackskodex hält. Die Biennale ist im Gegnteil vollständig frei in ihren künstlerischen Beschlüssen. So betont sie dieses Jahr die Kunst, die sich östlich des Rheins entwickelt hat, vor allem den Expressionismus. *Oskar Kokoschka, »Die Brücke«*, die flämische expressionistische Schule, vor allem *Permeke*, eine retrospektive Ausstellung von *Soutines* Werken, die Arbeiten des Schweizer Malers *Max Gubler*, Federzeichnungen und Lithographien des Österreichers *Alfred Kubin* und holländische graphische Kunst der Gegenwart, die vorwiegend expressionistisch ist. Selbst in den Arbeiten des Engländers *Graham Sutherland* ist eine Tendenz zum Expressionismus feststellbar. Die Verwandtschaft seiner Kreuzigungsszenen, via Picasso, mit Mathias Grünewald, oder seine Landschaftsauffassung, die auf die ersten expressionistischen abstrakten Kompositionen Kandinskys zurückgeführt werden können.

Würde, so fragen wir weiter, die Organisation einer solchen internationalen Kunstausstellung in Pittsburgh (U. S. A.) imstande sein, denselben aufbauenden Einfluß auszuüben, wie die in Venedig? Wir müssen das bezweifeln. Dort würde sie bloß eine Ausstellung unter vielen anderen sein, in eine hochindustrialisierte Umgebung verlegt, ohne eine direkte Beziehung zu unserem Kulturerbe aufweisen zu können. Warum ist das so wichtig? Dieses Kulturerbe, das wertvollste Gut, das uns im gefolterten Europa verblieben ist, ein Resultat jahrtausendelanger Bemühungen und Errungenschaften, wer zweifelt daran, daß es uns die Antwort zu geben vermag, die zur Lösung unserer geistigen Krise das Wesentliche beitragen, das uns den Ausweg bieten kann aus der Weglosigkeit, in der sich die moderne Kunst abquält? Wo, wenn nicht da, können wir in unserer Ratlosigkeit Anhaltspunkte und Grunderfahrungen finden, die für den Wiederaufbau unseres Lebens auf einem höheren Kulturniveau notwendig sind? Die Biennale, auf dem Hintergrund einer der poetischsten Szenerien unseres alten, vornehmen Europa, veranschaulicht uns unmittelbar den Unterschied zwischen unserer atomistischen Anschauungsweise und jener Ganzheit, in der Leben und Kunst eine unzertrennliche Einheit bildeten. Die alte Architektur und die Planlegung Venedigs, sein Charme — einbezogen, und nicht ausgeschlossen —, die Schönheit seiner Kunstwerke, die nicht nur Schätze eines Museums sind, sondern dort geboren, Kinder des *genius loci*, sie alle sind ehrwürdige und lebende Zeugen einer Geisteshaltung, die wir in der Gefahr sind, vollständig zu verlieren. Sie sind noch da, wie auf den frühen Bildern *de Chiricos*, und unser ist die Sehnsucht und die Angst. Wir sind die Gliedergruppen, die ihr menschliches Antlitz verloren haben.

Es gibt noch immer unter uns Künstler, die sich der großen europäischen Erbschaft bewußt sind. Die meisten jedoch sind verloren, verfangen, wie es scheint, in den Spinnweben von modernen Stiltendenzen, die sich längst überlebt haben. Sie repräsentieren den modernen Akademismus. Wir brauchen bloß durch die Pavillons der Biennale in den Giardini Venedigs zu gehen, um dies festzustellen. Dabei sind wir uns dessen bewußt, daß keine Ausstellung von mehreren tausend Arbeiten uns bloß Meisterwerke bieten könnte.

In der letztzeitigen Entwicklung der italienischen Bildhauerei können wir ein entschlossenes, organisches und gleichzeitig liebenswertes Zurückgehen zu den etruskischen Wurzeln beobachten, zu der archaischen Kunst des Mittelmeergebietes, das die Quelle unserer Kultur ist. Es ist gleichzeitig ein Wiederanknüpfen an den humanistischen Geist der Kunst. Der Mensch, seine Freuden und Leiden, seine Reaktionen auf die ihn umgebende Welt, nicht die isolierten Abbilder einer nur introvertierten Phantasie oder die verwirrten Gedanken eines rationalisierten Hirnes, bilden den Kristallisationspunkt dieser italienischen *rinascita*.

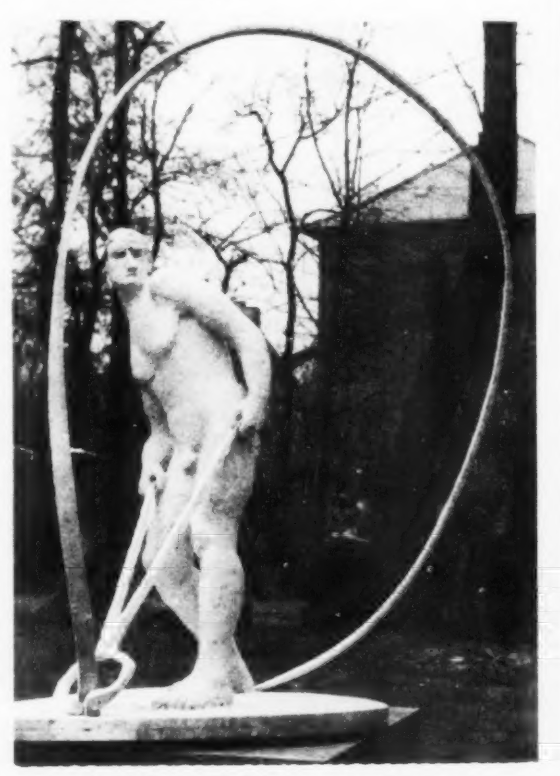
Zum dritten Male stößt Italien in eine leitende Stellung innerhalb der Entwicklung des modernen schöpferischen Gedankens vor. Die Futuristen und die metaphysischen Maler gehörten mehr einer Gehirnwelt als einem sensuellen Kosmos an. Aber in *Marino Marini*, in *Emanuelo Greco*, in *Luciano Minguzzi* feiert die sensuelle Welt des Mittelmeergebietes ihre Auferstehung, und damit ist eine Tendenz ins Leben gerufen worden, die entschieden im Gegensatz steht zu anderen Richtungen der Moderne, vor allem zu der abstrakten Kunst.

Ein Land, das seine Tradition ehrt, und, indem es eine Plattform für die gesunde Beurteilung der modernen Kunst geschaffen, die Möglichkeit eines Vergleiches nicht bloß innerhalb der Moderne, sondern zwischen der Moderne und dem Bereich der alten europäischen Kultur ermöglicht; ein Land, das selbst einen so bedeutenden Einsatz in der Entwicklung der modernen Kunst getan hat, ein solches Land ist die einzig mögliche Wahl für eine internationale Ausstellung, deren Ziel es ist, ein Heilmittel für unser Kultursiechtum zu finden.

In Venedig sind wir Zeugen einer bedeutungsvollen Konzentration des Kulturinteresses. In der Institution der Biennale Ausstellungen und der mit ihnen verknüpften Festspiele für Musik, Theater, Literatur und Film, ist nicht bloß ein internationales Schutzgebiet für die Kunst in einer beunruhigten Welt geschaffen worden; Venedig ist auch der Sitz eines Archivs für moderne Kunst, und eine wohlinformierte internationale Kunstzeitschrift (La Biennale) ist hilfreich in all ihren Bestrebungen, dem Künstler wieder zu einer leitenden Stellung in der Gesellschaft zu verhelfen, die seiner humanistischen Sendung gerecht wird. Auch dem Kritiker wird dort jedweder Vorteil geboten, um ihm zu ermöglichen, zu konstruktiven Schlußfolgerungen zu gelangen.

## DIE AUF DER BIENNALE 1952 ZUR VERTEILUNG GELANGTEN PREISE SIND:

Preis der ausländischen Malerei: *Raoul Dufy*, Frankreich.
Preis der ausländischen Skulptur: *Alexander Calder*, USA.
Preis der italienischen Malerei: geteilt zwischen *Bruno Saetti* und *Bruno Cassinari*.
Preis der italienischen Skulptur: *Marino Marini*.
Preis der Biennale für einen ausländischen Graphiker: *Emil Nolde*.
Preis der Biennale für einen italienischen Graphiker: *Tono Zancanaro*.
Andere Preise waren: ein Ergänzungspreis für italienische Malerei *Felice Casorati*; ein Ergänzungspreis für italienische Bildhauerei, geteilt zwischen *Luciano Minguzzi* und *Alberto Viani*.
Weitere: Preis des modernen Kunstmuseums in Sao Paolo, Brasilien an *Graham Sutherland* (England). Kleinere Preise erhielten: *Alfred Kubin* (Österreich), *Willy Elenbass* (Holland).



CARL TRUMMER, ENTWURF EINER SKULPTUR FÜR DIE AUSSTELLUNG »STAHL UND EISEN«, DÜSSELDORF
(Nicht prämiiert)

EGON VIETTA

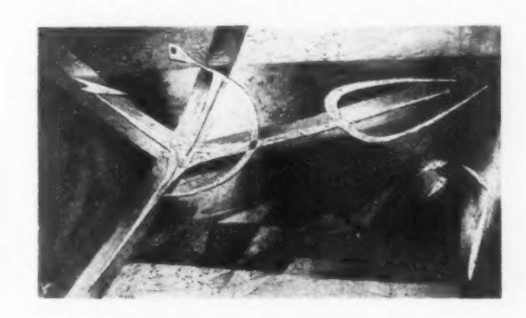
# *Die Aktionskräfte in der modernen Malerei*

Die Kunst*kritik* gibt uns nur die Kommentare. Sie ist nicht die Kunst selbst. Sie vergleicht z. B. impressionistische Bilder mit expressionistischen, um den künftigen Stil zu erkennen. Das aber genügt noch nicht zur Erkenntnis des *Anderen*. Heute wissen wir, daß Impressionismus und Expressionismus viel enger aufeinander bezogen sind als es den Anschein hatte. Mit den Vergleichen ist in der Erkenntnis einer ganz anderen Bildmöglichkeit nicht weiter zu kommen. Und warum nicht? Weil wir in einem verborgenen Bilderstreit leben, der nicht mehr auf dem ästhetischen Feld ausgetragen werden kann, sondern viel eher mit den gewaltigen Einbrüchen des byzantinischen Bilderstreits verglichen werden sollte. Der byzantinische Bilderstreit war religiös, nicht ästhetisch. Das Unheimliche an unserem verborgenen Bilderstreit ist, daß wir die Kampflinien noch gar nicht fixieren oder nur ahnen können. Wenn wir uns *darüber* klar sind, werden wir auch verstehen, warum die gegenwärtige Kunst in Reaktion und Restauration zurückfällt: nicht etwa weil das Publikum es fordert, sondern weil die Kunst selbst irre wird.

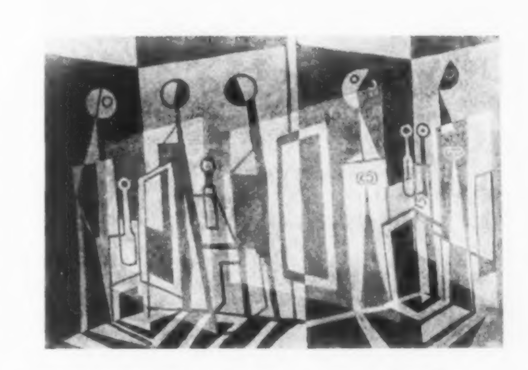
Der Versuch, die Verflechtung unserer gegenwärtigen Kunst mit dem Vergangenen zu ent-flechten, wäre hoffnungslos, wenn die Geschichte nicht die Entflechtung vorbereitet hätte. Ja, der Sinn unserer äußerlich so revolutionären Kunstentwicklung seit der Jahrhundertwende scheint eben diese Vorarbeit zu sein. Diese Vorarbeit ist aber nicht durch die *Erfindung* neuer Kunstformen geleistet worden, wie Kubismus, Konstruktivismus, Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus, sondern diese erfinderische Kunst dient selbst dazu, die ästhetisch gewertete Kunst ad absurdum zu führen. Diese erfinderische Kunst nenne ich die *aktivistische*.

Was ist im Beginn der Jahrhundertwende geschehen? Um das zu begreifen, müssen wir uns von der Vorstellung freimachen, daß die einzig zuverlässige Quelle für die kunstgeschichtlichen Vorgänge die Kunst selbst sei. Das Kunstwerk ist der Ausdruck entscheidender Vorgänge in einer Epoche, aber es steht nicht für sich allein. Dvorak hat die geistesgeschichtliche Deutung so erfolgreich auf das Kunstwerk angewandt, weil er sich dem Geheimnis der Geschichte genähert und von der isolierten Bewertung des Kunstwerks entfernt hat. Es gehört zum Wesen der geschichtlichen Schau, nichts für sich allein zu sehen. Keiner hat das besser erkannt als Leopold von Ranke. Unsere spezialisierte Kunstwissenschaft ist selbst schon Folge des geschichtlichen Vorgangs, durch den das wissenschaftliche »Weltbild« im

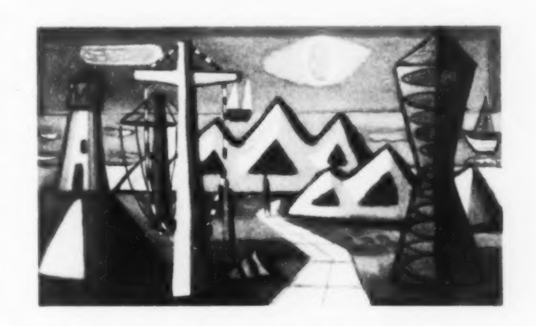
AUSSTELLUNG
DEUTSCHER KÜNSTLERBUND – KÖLN



HANS JAENISCH, STUNDENBILD, MISCHTECHNIK, 1952

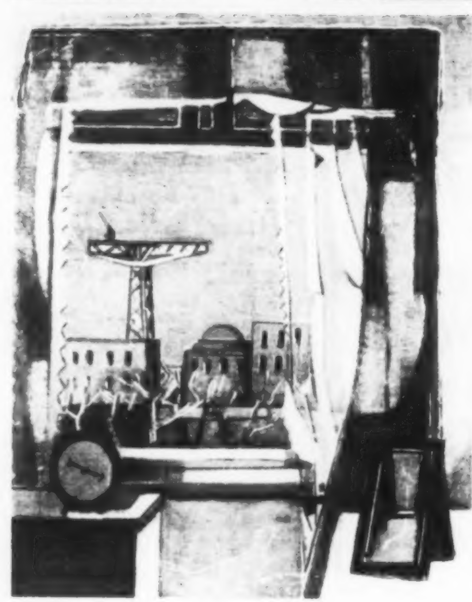


CURT LAHS, BLAUROTER RAUM, TEMPERA, 1952



WOLF HOFFMANN, DÜNENLANDSCHAFT, ÖL, 1952





Maschinenzeitalter begründet wurde. Das heißt, wir erfahren das Entscheidende über den Zusammenhang der aktivistischen Kunst mit unserer Epoche nicht am Stil des Kunstwerks, sondern daran, daß gerade diese Art Kunstwerk entstehen konnte.

Für den Durchbruch der aktivistischen Kunstbestrebungen ist in den lateinischen Ländern eine Form gewählt worden, die für die politischen Programme typisch geworden ist: das Manifest. Der Zusammenhang zwischen den erfinderischen Kunstbestrebungen und dem Manifest muß tiefer begründet sein. In der Tat bildet das Manifest einen interessanten, bisher zu wenig ausgewerteten Schlüssel zum Sinn dieser Kunstrichtungen.

Das künstlerische Manifest »definiert« nicht den einzelnen Künstler, sondern weist einer künstlerischen Gruppe die Richtung. Es »aktiviert«. Es ist auffällig, daß die anerkannten Künstler einer kurzen, knapp vor dem Ersten Weltkrieg beginnenden Epoche mehr oder minder stark mit derlei Manifesten verbunden sind, zumal ein so typischer Maler der Neuzeit wie Pablo Picasso.

*Das futuristische Manifest*

Marinetti war kurz vor seinem Tode in Venedig vor allem auf eines bedacht: zu erhärten, daß sein futuristisches Manifest, das er am 20. Februar 1909 im Pariser »Figaro« veröffentlicht und zur Grundlage einer weltweiten Propaganda der modernen Kunst gemacht hatte, nicht auf *Italien* beschränkt und keineswegs identisch mit dem Faschismus sei, vielmehr habe der Faschismus die Grundgedanken seines Manifestes nur benutzt oder willkürlich übernommen*).

*) La pittura futurista, manifesto tecnico; manifesto tecnico della scultura futurista; fondazione e manifesto del futurismo; manifesto dei pittori futuristi sind erschienen bei Edizioni del Cavallino, Venezia. Ebenso dort: »Il futurismo«, »Umberto Biccioni« und »Pittura metafisica« in handlichen Broschüren zusammengefaßt.

Die Leitsätze dieses Manifests sind heute vergessen. Sie wurden in ganz Europa von begeisterten Zirkeln begrüßt und fanatisch weitergetragen. Der ungeheuerliche Aktivismus dieser Leitsätze ist unmittelbar darnach europäische Wirklichkeit geworden. Die wichtigsten Leitsätze lauten:

1. Accélèration de la vie, qui a aujourd'hui presque toujours un rythme rapide. (Beschleunigung des Lebens, das heute fast immer einen rapiden Rhythmus entwickelt).
2. Horreur de tout ce qui est vieux et connu. Amour du nouveau et de l'imprévu. (Abscheu vor allem, was alt und bekannt ist. Liebe zum Neuen und Unbekannten.)
5. Multiplication et développement illimité des ambitions et des désirs humains. (Vervielfachte und unbegrenzte Entwicklung menschlichen Ehrgeizes und menschlicher Wünsche.)
11. Passion, art et idéalisme des affaires. (Tätigsein wird Passion, eine Kunst und Ideal.) (Punkt 13: Dasselbe gilt für den Sport.)
12. L'homme multiplié par la machine. Nonveau sens mécanique. (Mensch vervielfacht durch die Maschine. Neuer Sinn für Mechanik.)

13. Nouvelle sensibilité créée par le tourisme, les transatlantiques et les grands Hôtels (synthéses annuelles de races différentes). Passion pour la ville. (Neue Lebensempfindlichkeit durch den Tourismus, die Überseeverbindungen und die großen Hotels (jährliche Synthese von verschiedenartigen Rassen). Leidenschaft für das Stadtleben.)
15. La vitesse a rapetissée la terre... (Die Geschwindigkeit hat die Erde verkleinert...)

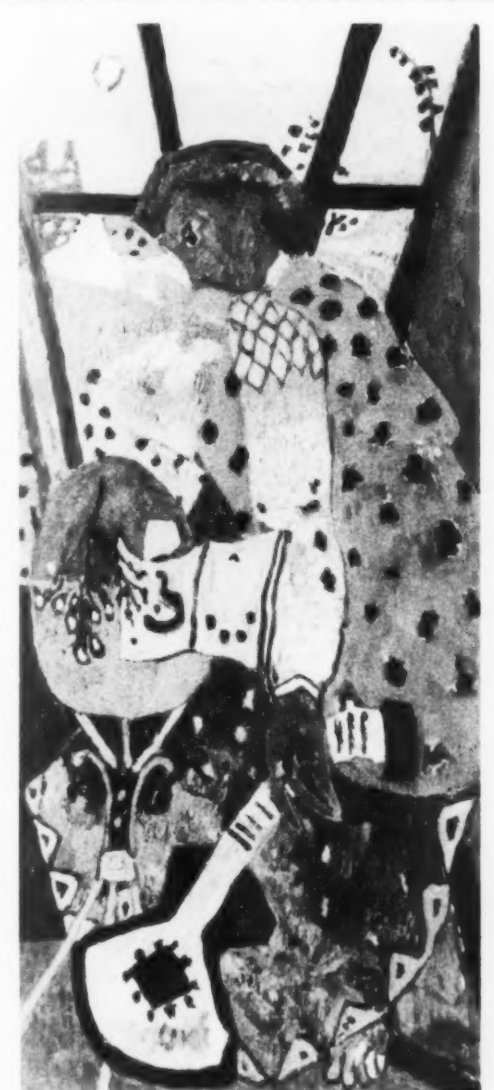
Marinettis Thesen gehen auf den Elan vital, die évolution creatrice Bergsons zurück. Es wäre nicht schwer, ihre *Wurzel* bis auf Descartes und die ersten Definitionen des wissenschaftlichen Weltbilds zu verfolgen.

Für Marinetti war der moderne Marschtritt, der aktivierende Rhythmus der Maschine, die gesamte moderne Zivilisation, Dampfer, Flugzeuge, Bomber und Raketen ein einziges riesiges Manifest. Er war von der Raserei der Willenskräfte hingerissen. Es war daher richtig, daß der italienische Futurismus das *Zeitmoment* in der Malerei proklamierte, den Dynamismus auf sein Banner gesetzt hatte: denn die Zeit der Maschine war von einem anderen Takt beherrscht als die Zeit der Feudalepoche. Die *Aktion*, die durch das neue »Zeitmoment« gekennzeichnet ist, springt auf die Malerei über. Die futuristischen, italienischen Maler hatten diesen Aufruf aufgegriffen. Sie malten den »Optimismus« der reinen Bewegung. Wir stehen schon mitten im kriegerischen Dynamismus. Dieser aktivistische Rausch wurde durch den Ersten Weltkrieg gesteigert, von der faschistischen Revolution bejaht, von der »Aeropittura« — der Malerei des Flugerlebnisses — überschrien, von der Reklamekunst begeistert aufgegriffen. Aber bedeutende italienische Maler wie Carrà oder Severini fielen von diesem Dynamismus ab und andere, schwächere Talente traten an ihre Stelle.

War das futuristische Manifest, das ja für die ganze zivilisierte Welt galt, damit überholt? Es wurde dadurch überholt, daß es zu *erfolgreich* war: denn der Dynamismus wurde vom *Film* aufgenommen und entfesselte im Filmstreifen ungeahnte Sensationen. Das futuristische Manifest hatte nichts weiter getan als zu formulieren, was in der Zivilisation schon im vollen Fluß war: die Steigerung der Aktion, durch die bald alle europäische wie auch die frühe bolschewistische Kunst ausgezeichnet war. Worin lag das *Wesen* eines solchen Manifests?

Ein Manifest ist der Aufruf zur Aktion. Der Mensch *soll* handeln. Er soll seine Willenskraft einsetzen. Er soll die »neue« Welt aufbauen, bejahen, der Technik entsprechen, die sich des Globus bemächtigt. In dieser Aktion liegt ein Doppeltes: nämlich der Aufbau einer technischen und die *Zerstörung* der alten, »rückständigen« Welt. Der Ausgangspunkt der Aktion ist der Mensch, der sich damit zum »Schöpfer«, zum Prometheus der neuen Welt erklärt. Daher fangen die Revolutionen der Aktion mit der Jahreszahl 1 an: wesentlich an dieser Jahreszahl ist, daß alles Davorliegende nicht mehr gelten soll.

## AUSSTELLUNG DEUTSCHER KÜNSTLERBUND-KÖLN



HANS MEYBODEN, DIE NAMENLOSE, ÖL, 1951

Seite 46, oben und unten:

ARNOLD BODE, SOMMER, ÖL, 1952
ERNST SCHUMACHER, GRAUER TAG, ÖL, 1952

## AUSSTELLUNG
## DEUTSCHER KÜNSTLERBUND – KÖLN




EWALD MATARÉ, GRABPLATTENSTELLE
FÜR HEINRICH NAUEN, SOLNHOFER STEIN, 1952

Der Mensch, der in die reine Aktion eingeht, schneidet alle Bindungen ab, um für die eigene Erfindung frei zu sein: auf das Bild übertragen, sind ihm alle Wagnisse, Brüskierungen und Tollheiten erlaubt, die *er will*. Gültig ist, was *Er*, der Schöpfer, als Bild erklärt. Damit ist die Isolierung des *Subjekts*, die mit der bindungslosen Neuzeit eingesetzt hat, auf die Spitze getrieben. Was aufputscht, anstachelt, vorwärtstreibt, der eigenartige Lebensschwung, den die Aktion verleiht, ist heilig gesprochen. Wir nennen diesen *Anreiz* des Subjekts das *Erlebnis*. Die Kunst der Aktion ist Erlebniskunst und von langher in der Grundanlage der Neuzeit vorbereitet.

Daher ist die scheinbar so großartig durchbrechende Aktionskunst jeweils der Wegbereiter der *Restauration* geworden, sei es in Italien, sei es in Rußland oder in Deutschland. Denn die Aktion summiert nur die Willenskräfte der Neuzeit, ohne sie in etwas anderes umzuschmelzen. Verfolgen wir es in Italien, wo Marinetti im futuristischen Manifest das Musterbeispiel einer Aktion proklamiert hat: Carlo Carrà wendet sich mit De Chirico zu einer rein statischen, an Giotto und dem französischen Impressionismus geschulten Kunst zu. Severini wird der Begründer moderner Mosaikmalerei und studiert die altrömische Kunst. Funi wird zum Begründer eines sachlichen, statischen Stils und historisierender Freskenmalerei. De Chirico geht noch weiter und schließt sich später dem Surrealismus an, der das zweite umfassende Manifest in Europa 1925 erlassen hat, um dann später das aktivistische Manifest durch ein Restaurations-Manifest zu übertrumpfen. Die heftigsten Verfechter des Futurismus und seines Bastards, des Dadaismus, sind zugleich die Wegbereiter eines durchaus gegenständlichen Malstils, aus dem alle Elemente des Futurismus ausgemerzt sind.

Ist das nur ein Rückfall? Nein. Es ist die Konsequenz der aktivistischen Malerei. Solange wir nicht wissen, daß die modernen Ismen, gleich ob Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus oder Malewitchs Konstruktivismus nur verschiedene Abwandlungen der subjektiven Erlebniskunst sind, ist der Wechsel von künstlerischer Aktion zur Re-Aktion nicht zu durchschauen. Erst wenn wir die Einsicht in das *Wesen* der modernen Kunstrevolution haben, können wir die *Spuren* finden, die keinerlei Rückfall mehr zulassen.

Das heißt: der Futurismus hat zwar den modernen Zeitbegriff erkannt, aber am Wesen des Bildes nichts verändert. Im Gegenteil: das futuristische Manifest und der Dadaismus ist nur der Paß, der die äußerste Übersteigerung des gegenständlichen Bilds freigibt. Der andere Paß führt über den Surrealismus.

Das zweite Beispiel eines durchschlagenden künstlerischen Manifests ist die Aktion der Surrealisten. Der Futurismus ist ein Schritt zur Viel-zeitigkeit des Bildvorgangs. Der Surrealismus ist ein Schritt zur Vielfältigkeit des Bildinhalts, wie wir erfahren haben.

*Der Dadaismus als Zwischenstufe zwischen Futurismus und Surrealismus*

Der Aktionsrausch des Futurismus, der sich am stärksten in der italienischen Gruppe der Boccioni, Severini und Carrà manifestiert hatte, wurde schon im Ersten Weltkrieg durch den Dadaismus aufgefangen, der am einfachsten als das erste Anzeichen des Aktionszerfalls, als die Ironie, der Zynismus, die verzweifelte Selbstpersiflage der Aktionswellen zu charakterisieren ist. Das dadaistische Manifest, das Hausmann und Hülsenbeck für Deutschland unterzeichnet hatten, trägt noch den Charakter eines Appells, eines Aufrufs zur Aktion. Denn Programmpunkte wie die Vereinigung aller schöpferischen Männer und Frauen auf der Basis des radikalen Kommunismus — zu dem damals auch noch der Trotzkismus gehörte, den das heutige Rußland verpönt — oder die Einführung der fortschreitenden Freizeit durch verständige Entfaltung mechanischer Mittel auf jedem Gebiet sind aktivistische Zielsetzungen. Aber schon Picabias Manifeste CANNIBALE oder Tristan Tzaras sieben Dadamanifeste zeigen, daß der Ernst der Aktion gebrochen ist. Der Dadaismus wird zum Prisma der Aktion, in dem sich die Aktionsstöße *brechen*. Er setzt daher die enorme Aktivierung der Kunst durch das, was unter Futurismus zusammengefaßt worden war, voraus. Dazu war im Kriege der deutsche Expressionismus getreten, der Konstruktivismus, Bewegungen, die den eindeutigen Aktionsantrieb der Futuristen mit neuen, künstlerischen Ausdruckstendenzen vermischt hatten. Die frivolen Ausbrüche des Dadaismus wie »He, he, junger Mann, Dada ist keine Kunstrichtung« wie der Dadaco bei Kurt Wolff in München wirkten bereits wie der Karneval, der Kehraus der Aktion, die Europa das Muster einer grauenvollen Vernichtung vorgespielt hatte. Es ist sehr merkwürdig, wie sich in die Maschen der Aktionsnetze jetzt neue, poetische Versuche einnisten, da im Dadaismus schon eine dichterische Grundstimmung sichtbar wird: die Verzweiflung. Doch diese Verzweiflung über das Sinn-lose trägt selbst noch eine Schellenkappe. Während sich Marinetti bis zu seinem Tode vom Marschtritt der Legionen — deren Vorgänger nicht Menschen, sondern Maschinen waren — begeistern ließ, sickert im Dadaismus die poetische Trauer das Hohngelächter in die bildende Kunst ein: das freilich in einer so snobistischen Form, daß die »Bewegung« die Elemente einer weit ernsteren Auseinandersetzung mit der Aktion ruft: den Surrealismus. (1)

*Das surrealistische Manifest*

Wenn das Subjekt und nur das Subjekt der Ausgangspunkt des schöpferischen Akts ist, kann ich meine Freiheit am besten durch die Willkür, das Spiel mit der Wirklichkeit beweisen. Der Surrealismus *spielt* aber nicht mit den Einfällen, sondern mit Bildausschnitten, die naturalistisch exakt gemalt sind oder sogar aufgeklebt werden: es ist die Bild*montage*. Durch diese Montage sollte der Bürger provoziert werden. Die Schockwirkung ist durch Max Ernst, Dali und Breton durchaus erzielt, ja sie ist ebenso wie das

## AUSSTELLUNG DEUTSCHER KÜNSTLERBUND – KÖLN



HERBERT VOLWAHSEN, SPÄHENDE, BRONZE, 1949



HANS WIMMER, KNABE MIT KRUG, BRONZE, 1940

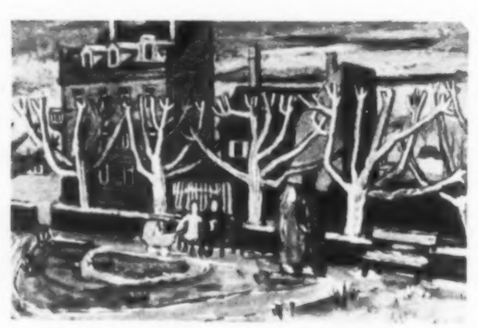
## HERBST-AUSSTELLUNG STAATL. KUNSTHALLE B.-BADEN



ANNEMARIE HEINRICH, SCHWARZWALDLANDSCHAFT, ÖL



OTTO DIX, FRÜHLING AM SEE, PASTELL



KARL HUBBUCH, GEGEN ABEND, ÖL

futuristische Manifest ein Welterfolg geworden: im Film und in der Fotografie. Wiederum wird die »Kunst« zum Schrittmacher der Technik.
Wie vollzieht sich der Durchbruch des Surrealismus? Durch Manifeste, die in die ganze Welt hinausgejagt werden. An den Papst wurde 1925 eine Adresse gerichtet, in der er als Hund, als Feind der unbewußten Kräfte des Menschen angeprangert wird. Ein Brief ging an die Buddhaschulen, worin die Selbstzerstörung des »logischen Europa« verurteilt wird, Briefe gingen an die Chefmediziner der Irrenhäuser, in denen ihr Metier lächerlich gemacht wird, ein offener Brief wandte sich an Paul Claudel. Die Revolution wurde in Permanenz erklärt.
»Die Welt ist ein Kreuzfeuer von Konflikten, die den Umfang einer simplen politischen und sozialen Debatte für jeden Drüberstehenden überschreiten. Unsere Epoche hat keine Menschen mit wirklichem Blick« (Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme, Paris, Edition du Seuil, 1945). Die Surrealisten feiern sich als die Revolte des Geistes, als Verherrlicher der Abrüstung Lenins in Brest Litowsk, als erbarmungslose Feinde der hündischen Nutznießer von Vaterlandsparolen. Sie revoltieren gegen die Meister, protestieren zugunsten von Trotzki, rufen zum Skandal um des Skandals willen auf, preisen den »schwarzen Humor« aus der Feder Vachés, erkennen im Pessimismus den grundlegenden »Wert« des Surrealismus, jubeln über das tägliche »Wunder«, die Verrücktheit, die närrische Liebe, die sexuelle Libertinage um jeden Preis und die Traumwelt als einzige Erlebnisgrundlage. »Der Poet wird die deprimierende Idee der Trennung von Traum und Aktion in Zukunft überwinden. Die Surrealisten erweitern den Bereich des Bewußten um die Dimension des Unbewußten, der Träume: sie wollen das unbewußt Subjektive aufs äußerste ausleben.
Ihre Anhänger waren wie Aragon oder Eluard Kommunisten, während die kommunistische Parteidisziplin das genaue Gegenteil zur schrankenlosen Willkür des Traumlebens fordert. Wieder andere waren ausgesprochene Snobs, die übrigens den fließenden Übergang zum Dadaismus am deutlichsten vergegenwärtigen. Die Schocks, die der virtuose Malstil Dalis erzeugt hat, wurden zum »Gag«, zur Clownerie der New Yorker gesellschaftlichen Sensationen. Die Spannung dieser aktivistischen Kunstbestrebungen und ihrer morphologischen Wandlungen reichen vom radikalen Kommunismus, vom Faschismus bis zum provokatorischen Gesellschaftsspiel der New Yorker Hochfinanz. Es muß demnach *ein* und derselbe *Mensch* sein, der von diesen elektrischen Schlägen getroffen wird. Wer die hochinteressanten Montagen Max Ernsts (2) mit dem Rechenschaftsbericht Tatos über »20 anni di futurismo« (3) vergleicht, ist zuerst über die Einfallsarmut des konsequenten Futurismus erschrocken. Der Surrealismus ist dagegen ein wahres Arsenal von unerhörten Visionen, abscheulichen Vorstellungen und Schreckbildern, die aus dem Abgrund des Menschen aufsteigen. Aber auch das täuscht. Denn die Visionen Max

Ernsts, seine »Visible poems« oder seine »Histoire naturelle« ist nur ein Geringes gegenüber der formalen Kraft eines Picasso oder Paul Klee.
Die Manifeste »aktivieren« die Tatkräfte (Futurismus) und das Unbewußte des Menschen (Surrealismus), aber der Surrealismus geht ein seltsames Bündnis mit der Fantasie ein. Es gibt in der hellenistischen Poesie der Antike, etwa bei Apollonios oder bei Kallimachos schon jenen Entzug von Wirklichkeit, den ein Dichter wie Jean Cocteau auszeichnet (4). Apollonios »Argonauten« überspringen Kausalmomente der Erzählung und erreichen damit jenen Märchencharakter, den auch Cocteaus Filme oder sein »Orphée« besitzen. Cocteau war nicht zufällig von de Chirico bezaubert, über den er einige der schönsten modernen Aphorismen verfaßt hat. Es ist daher gewagt, Cocteaus Surrealismus auf eine Stufe mit dem programmatischen Surrealismus zu stellen.
Cocteaus Surrealismus ist ein dichterischer Realismus, dem ein entscheidender Zug des Surrealismus in der bildenden Kunst fehlt: die Montage. Die Montage ist ihrem Wesen nach nicht »dichterisch«, sondern die Addition einzelner, in sich selbständiger Elemente zu einer Gesamtwirkung. Diese Elemente, wie etwa das aufgeklebte Foto, die natürlichen Bestandteile des Collage, sind nicht von der Intuition des Künstlers »durchwachsen«, sondern werden zusammengestellt. Das Foto der Montage für sich wäre niemals ein »Kunstwerk«. Die Zeichnung, auf die das Foto geklebt wird, der Ausschnitt aus der Wirklichkeit, der mit der Arbeit des Künstlers verbunden wird, das alles sind Bestandstücke, aus denen die End-wirkung resultiert. Aber aus das durchgezeichnete oder durchgemalte Bild eines Max Ernst, in dem auf die Montage verzichtet ist, arbeitet mit Vereinzelungseffekten. Eine sinnwidrige Figur, oder bei de Chirico das Zimmer in der freien Landschaft soll die Harmonie stören, die im Abbild der Natur, eines realen Vorwurfs liegt. Der Riß im Bewußtsein — besser, die Art, wie hier gesprungen, die Assoziation genarrt wird — ist eine typisch moderne Erfahrung. Cocteau dagegen hat die Mittel der surrealistischen Montage nur in seinen Filmen — so in Le sang d'un poéte; im Orphéefilm dagegen und in »La belle et la bête« vielmehr die Traumerfahrung in Anwendung gebracht, also den eigentlichen Schritt zur Montage nicht in seinen Dichtungen, sondern im Film vollzogen. Trotzdem wäre zu prüfen, wieweit auch Cocteaus Surrealismus die eigentliche Verwandlung hindert. Denn die aktivistische Basis, die aus dem subjektiven Erlebnis stammt, ist durch die Verwendung des Traums als Kunstmittel keineswegs überwunden.
Die Grenzgebiete von Dichtung, Kunst und aktivistischem Aufbruch (Futurismus und alle daraus resultierenden Manifeste) wie dem beginnenden Aktionszerfall (Dadaismus), der durch die Einheit von Traum und Aktion aufgehalten werden sollte (Surrealismus) sind noch völlig unerforscht. Denn wir haben uns bisher keine Rechenschaft darüber

## HERBST-AUSSTELLUNG STAATL. KUNSTHALLE B.-BADEN



ERWIN HEINRICH, OBSTERNTE, ZEICHNUNG



ADOLF STRÜBE, GRUPPE IM GARTEN, ZEICHNUNG

## HERBST-AUSSTELLUNG
## STAATL. KUNSTHALLE B.-BADEN



HEIDI KLESPER, INTERIEUR, AQUARELL



HELMUT J. BISCHOFF, STATION 147

abgelegt, was die rapide Entwicklung, ja Entfächerung der Ismen in Europa bedeutet. Die Epoche des Ismen ist beendet. Wir werden uns aber niemals echte Klarheit über das, was in der Kunst sich ereignet, verschaffen können, wenn wir das Wesen der Ismen nicht erfahren: Es ist jedoch die Frage, ob die Kunst nicht selbst die Manifeste geprägt hat und nicht umgekehrt die Manifeste die Kunst.

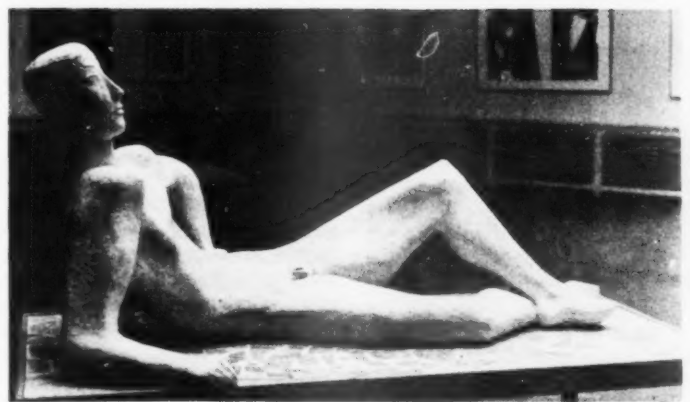
*Der Sinn des Amoklaufs in der bildenden Kunst*

Gehn wir durch die Liste der Surrealisten, die Georges Hugnet 1934 in seiner »Anthologie der Surrealisten« aufgenommen hat, so finden wir eine Fülle von Namen, die mit dem Charakter des Surrealismus nichts zu schaffen haben. Das gilt für Picasso so gut wie für Joan Miro, während Techniker wie Man Ray durchaus mit dem Surrealismus verbunden sind. Man kann aber auch Künstler wie de Chirico oder selbst Max Ernst nicht mit einem Programmatiker wie Breton auf eine Stufe stellen: kurz, wir treffen auf der langen Liste von Künstlern, die das surrealistische Manifest unterzeichnet haben, nur einen kleinen Prozentsatz von Programmatikern.

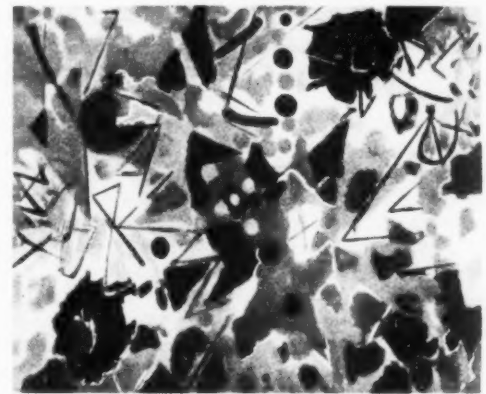
Die Prägekraft des Manifests gilt daher weit mehr fürs Publikum als für die Künstler. Es ist der Ort, an dem die auseinanderlaufenden Tendenzen zusammenstrahlen und als Leitsatz eingesetzt werden. Es sind die Sammelpunkte der Offensive, die der Aktivismus von Etappe zu Etappe steigert, und das ist auch der Grund, warum nicht *eine* dieser Richtungen, dieser Stoßtrupps und Kräfteballungen das künstlerische Vermögen des modernen Menschen entwickelt, ihn »verwandelt«. Es sind die Wegbereiter der technischen, rechnerischen und synthetischen Zivilisation. Darum fallen die Anhänger, die Mitläufer in die gegenständliche Kunst zurück, die durch eben diese Aktionsstöße erledigt werden sollte. Der Amoklauf des Aktivismus vom Futurismus zum Surrealismus trägt den Keim des Aktionszerfalls in sich.

Dieser Amoklauf ist *das* europäische Stimulans des modernen Menschen. Er erhöht das Lebensgefühl. Er gibt dem Alltag die interessante Note. Er peitscht die Nerven auf. Es ist der Sekt des Aktivismus. Aber ein gefährlicher Sekt, denn er wird gleichzeitig mit den furchtbarsten kriegerischen Katastrophen des technischen Aktivismus kredenzt. Der Wille zur Tat tritt damit in ein eigentümliches Stadium der Zersetzung ein und wird mit dem Rückfall führender Künstler in die RE-aktion bezahlt.

1) Amerika hat jetzt den Dadaismus in einer zusammenfassenden Darstellung publiziert: The Dada painters and Poets. Editor Robert Motherwell, Wittenborn and Schulz, New York, 1951.
2) Max Ernst, »Beyond Poetry« and other writings, by the artist and his friends. Wittenborn and Schultz, New York, 1948.
3) Tato raccon*tato* da Tato, »20 anni di futurismo«, Casa editrice Oberdan Zucchi, S. A. Milano, 1941 – XIX.
4) Zum Hellenismus liefert Alfred Körte in seinem Band »Hellenistische Dichtung« das informierende Material. Alfred Krönerverlag, Leipzig. Dazu wäre zu vergleichen: Curziô Malaparte, Il surrealismo, Zeitschrift PROSPETTICE, Rom. Diese Zeitschrift wurde während des Krieges gedruckt und ist heute vergriffen. Die schwierige Frage des Hellenismus in der heutigen Zeit hat Verfasser in einem Essay über den »Hellenismus in der modernen Musik« aufgegriffen. (Neue Musikzeitung, Mainz.)



MÜLLER-OERLINGHAUSEN, LIEGENDER JÜNGLING, STUCCO
Ausstellung Sezession Oberschwaben-Bodensee; Foto Lore Hamacher



E. W. NAY, VOKALKLANG, 1952
Galerie Gunther Franke, München



JO VON KALCKREUTH, RADFAHRER IN BAYERN,
Ausstellung des Berufsverbandes bildend. Künstler e. V., München



MAX ACKERMANN »SPANISCHES«, ÖL
Ausstellung Sezession Oberschwaben-Bodensee; Foto Lore Hamacher

# *Zwei Bücher über moderne Malerei*

Paul Ferdinand Schmidt, der Verfasser der soeben im W. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, erschienenen *»Geschichte der modernen Malerei«* läßt die moderne Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnen, als zugleich mit dem wissenschaftlichen, ökonomischen und weltanschaulichen Materialismus die rein-malerische Wirklichkeitsdarstellung aufkam, der hauptsächlich von Gustave Courbet inaugurierte und repräsentierte Realismus, der im subjektiven Realismus der französischen Impressionisten zur Reife gelangte. Diesen Realismus stellt Schmidt als Gegenspieler, als überwundenen Vorgänger der Kunstformen des 20. Jahrhunderts hin, ohne den es kaum zu der Gegenwirkung des Expressionismus und Kubismus gekommen wäre; eines sei logisch aus dem anderen gefolgt. Die Kunst unseres Jahrhunderts als dialektischer Rückschlag — in diesem hegelischen Schema von These und Antithese tritt das völlig Neue, das oft erschreckend Andere der Kunst unserer Zeit nicht mit der nötigen Schärfe in Erscheinung. Vergessen wir nicht: dem durch die Entdeckungen der Röntgenstrahlen (1895), der Radioaktivität (1896), der Planck'schen Quantentheorie (1900) und der Einsteinschen Relativitätstheorie (1904) herbeigeführten Umsturz des physikalischen Weltbilds entspricht ein ebenso radikaler Umsturz des ästhetischen Weltbilds. Gewiß führen Fäden von der Kunst der Gegenwart zurück, vor allem zum Impressionismus, gewiß hat das 19. Jahrhundert vorgearbeitet, aber die Diskontinuität fällt viel stärker ins Gewicht als die Kontinuität, und wir müssen hier eher von Mutation als von Evolution sprechen; wir werden der neuen Kunst nie gerecht werden, wenn wir sie nicht als Ausdruck einer Um- und Neubildung aller inneren Schichtungen begreifen, der ein fast völliger Zusammenbruch der humanistisch-rationalen Kultur voranging.

*

Schwierig für den Historiker der modernen Kunst ist die Gliederung des Stoffs: die zeitliche Distanz fehlt ihm, die für weiter zurückliegende, für »historische« Epochen die verwirrende Vielfalt der Erscheinungen zu klaren, vereinfachenden Konturen zusammenfaßt. Im ersten Teil seiner Darstellung behandelt Paul Ferdinand Schmidt den »Siegeszug des malerischen Realismus« und bringt hier, in dem Kapitel über den deutschen Anteil, auch die Deutschrömer: Böcklin, Feuerbach und Marées unter, also die Gegenfüßler der malerischen Realisten. Hingegen wird in dem Buch »Moderne Malerei« der Schweizerin Doris Wild dem Deutschrömer Hans von Marées ein Platz unter den Wegbereitern der Moderne auf dem deutschen Sprachgebiet, neben Ferdinand Hodler und Edvard Munch, angewiesen, was der Bedeutung Marées besser gerecht wird als seine Aufnahme unter die deutschrömischen Idealisten. Zwischen ihm und dem nur zwei Jahre jüngeren Cézanne besteht eine innere Verwandtschaft, auf die schon Meier-Gräfe hinwies, was auch Paul Ferdinand Schmidt hervorhebt.

*

Paul Cézanne hält in beiden Darstellungen die Spitze der Bahnbrecher oder Wegbereiter der eigentlich modernen Malerei; zu ihm treten bei Paul Ferdinand Schmidt wie bei Doris Wild: Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Edvard Munch und Ferdinand Hodler. Während aber Schmidt den Belgier James Ensor (wegen seines Einflusses auf Kubin, die deutschen Expressionisten und Surrealisten) in das »Siebengestirn der Bahnbrecher« versetzt, entscheidet sich Doris Wild statt dessen für den Zöllner Henri Rousseau, den Stammvater der magischen Realisten, diesen großen Ursprünglichen, den Paul Ferdinand Schmidt, schön und treffend charakterisiert als »ein bildendes Genie aus eigenem Recht, das seinesgleichen nicht hat«, und Doris Wild einen »modernen Fra Angelico« nennt. (Nicht nur kuriositätshalber sei hier an ein wissenschaftlich sich gebendes, in Wirklichkeit von nationalistischen Affekten bestimmtes Werturteil Wilhelm Pinders erinnert: Pinder findet, daß Karl Haider und Hans Thoma den Zöllner »an Qualität überragen«. »Magische Mondscheinpoesie« fügt er hinzu, »bei Thoma deutsch, außerdem gesund und harmlos, bei Rousseau französisch, außerdem alpdruckhaft und grausam, ist typisch für beide«.)

*

Auch Doris Wild vergleicht die französische mit der deutschen Leistung: die Fauves, d. h. die Franzosen halten sich weise innerhalb der Grenzen von Bürgerlichkeit, Sachlichkeit, Urbanität und des guten Geschmacks, streben nach Harmonie und Heiterkeit; ihre Grenzen sind etwas eng gezogen. Hingegen drängen die Brücke-Expressionisten, also die Deutschen, darüber hinaus in weiteren seelischen Raum, aber so schön ihr Wollen und ihr Aufschwung auch ist, es fehle ihnen an Klarheit und selbstsicherer Kraft, an Können und Stetigkeit zur Bewältigung ihrer Aufgabe.

Ist aber dieses Betonen des nationalen Elements bei der modernen Kunst am Platze? Gehört es nicht vielmehr zu ihrer Signatur, daß ihre Formensprache das Ergebnis einer gesamteuropäischen Bewegung ist, die nicht nur Franzosen und Deutsche erfaßt hat, sondern auch Spanier, Norweger und Russen, um von anderen minder wichtigen Nationen zu schweigen. Ist es nicht zutreffender, statt Frankreich und Deutschland — die Städte Paris und München hervorzuheben, wo in den entscheidenden Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Künstler verschiedener nationaler Herkunft die Grundlagen der modernen Malerei legten?

Aus den Schmelztiegeln Paris und München sind Kubismus und »Blauer Reiter« hervorgegangen; jener in Paris im

Zusammenwirken der Spanier Pablo Picasso und Juan Gris mit den Franzosen Georges Braque und Ferdnand Léger, dieser in München, wo die Russen Kandinsky und Jawlensky und die Deutschen Marc, Macke und Klee als Protagonisten zu nennen sind. Während München seine Anziehungskraft für die Ausländer seit 1914 leider zum größten Teil eingebüßt hat, übt sie Paris noch immer aus. Was Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die deutschen Maler war, bedeutet Paris für sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein eigentlich in jede Geschichte der modernen Malerei gehörendes Kapitel über die »Deutschen in Paris« hätte die »Domiers«, die Besucher des Cafés du Dome für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zu nennen: Hans Purmann, Rudolf Levy, Ahlers-Hestermann, Oskar Moll, Rudolf Großmann; Max Ernst, Paul Strecker und Hellmuth Kolle für die Zeit nach dem Ersten, Hans Hartung und Ferdinand Springer für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Deutschen waren nicht nur Empfangende, sondern auch Gebende — man denke an die Rolle des Rheinländers Max Ernst im französischen Surrealismus oder an die Stellung des Sachsen Hans Hartung innerhalb der französischen Gegenstandslosen!

*

Dr. Paul Ferdinand Schmidt, jahrelang Direktor des Dresdner Stadtmuseums, aber bereits 1924 wegen konsequenter Förderung der neuen Kunst entlassen, steht besonders den Malern der »Brücke« nahe, und was er über Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff schreibt, gehört zu den besten Partien seiner klaren, klugen, sachkundigen und zuverlässigen Darstellung, in der man nur wenige wesentliche Künstler vermißt, wie z. B. die Vorläufer des französischen Impressionismus Louis Eugène Boudin und Johan Berthold Jongkind, die Monet entscheidend beeinflußten; auch die Frühverstorbenen Morgner und Schiele hätten verdient, zumindest genannt zu werden. Und warum kein Wort über die Malerei des angelsächsischen Kulturkreises, weder über die Präraffaeliten, noch über Whistler, noch über Sutherland? (Fast dieselben Lücken weist auch Doris Wilds »Moderne Malerei« auf.)

Die Schweizer Kunstschriftstellerin steht mit ihren Sympathien offensichtlich auf seiten der Franzosen, deren Malerei ihr auch vertrauter zu sein scheint als die deutsche. In der Bildbeschreibung tut sie manchmal des Guten zuviel; auch irritiert hie und da ihre etwas schulmeisterliche Art, in der sie ästhetische und moralische Zensuren austeilt. Verdienstvoll sind ihre Literaturangaben, die wir bei Paul Ferdinand Schmidt gänzlich vermissen. Beide Werke sind ausgezeichnet bebildert. Doris Wilds Buch enthält zwar nur acht Farbtafeln, aber die sechsundneunzig großformatigen Schwarz-Weiß-Tafeln reproduzieren viele unbekanntere Werke, hauptsächlich aus Schweizer Privatbesitz. Ungemein stattlich ist die Fülle der farbigen Abbildungen bei Schmidt: sie beläuft sich auf 40 Tafeln. Jedes der Bücher kostet DM 24,—, ein bemerkenswert niedriger Preis. L. Z.



P. W. IBENTHALER, DER FELDWEG

Die »Freie Vereinigung für moderne Kunst« in Freiburg i. B. hat auch im Jahre 1951 wieder ihren Mitgliedern eine Jahresgabe überreicht. 1950 war die in der Nummer 4/1951 des Kunstwerks abgebildete vierfarbige Lithographie von Fernand Léger verteilt worden. 1951 standen nun drei Graphiken von deutschen Künstlern zur Wahl. Professor Willi Baumeister hatte für die Gesellschaft einen Seidensiebdruck »Form auf gelb« entworfen und hergestellt. Die in München arbeitende Malerin Hildegard Schill machte nach einer Monotypie eine Lithographie »Schwebende Bänder«. Die hier abgebildete dritte zur Wahl stehende Jahresgabe »Der Feldweg« ist ein Linolschnitt in vier Farben von Paul W. Ibenthaler. Der junge Lörracher Künstler begann erst im Krieg zu malen und gehört zu den kraftvollsten Talenten Südwestdeutschands. »Der Feldweg« entstand 1951, ein großliniges Blatt mit starken grünen, braunen und rosa Tönen.



JAN VAN WEERT, POSTKUTSCHE
Galerie Vömel, Düsseldorf



GERHARD MARCKS
DETAIL AUS DEM TOTENMAL IN HAMBURG
Foto Hewicker

# DIE TOTEN

*Max Raphael,* der Kunst- und Kulturforscher, ist am 14. Juli 1952 in New York einem Herzschlag erlegen. Er wurde 1889 in Berlin geboren und bereits als 24jähriger durch sein kritisches Frühwerk über die moderne Malerei »Von Monet zu Picasso« (München 1913) bekannt. 1921 folgte »Idee und Gestalt« mit Vergleichen von Werken der Malerei und Plastik aus verschiedenen Jahrhunderten, 1930 »Der Dorische Tempel« als Würdigung der Antike und Herausschälung architektonischer Gestaltungsgesetze. Letzteres Buch bildete den Auftakt zu weiteren sehr tiefschürfenden und aufrüttelnden Werken. Wir lernen ihn als Philosoph kennen und seine unerbittliche Logik schätzen: In den »Philosophischen Heften« Berlin erschien u. a. »Die Pyrrhoneische Skepsis«; in Paris ging 1933 seine Triologie »Proudhon-Marx-Picasso« in Druck, ebenso sein überragendes Werk »Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik« in deutsch und später französisch. Von 1941 ab nahm M. Raphael Aufenthalt in New York, wo er die Welt der Wissenschaft und Kunst wiederum auf scheinbar neuem Gebiet der Archäologie mit seinen beiden, gut ausgestatteten Vorgeschichtswerken »Prehistoric Cave Paintings« und »Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt« (New York 1945/7) überraschte; sie brachten soviel neue und aufschlußgebende Gedankengänge, daß sie ihm, ob auch vielfach umstritten, den Ruf eines neuen »Champollion« einbrachten. Dies ist er in der Tat, denn Raphaels Bedeutung über seinen Tod hinaus liegt einmal in seiner Philosophie der vierfachen Erkenntnisfähigkeit und der dialektischen Einheit der Gegensätze begründet und dann in seinem unerreichten Scharf- und Spürsinn, in der Kunst die Spreu vom Weizen scheiden und aus den wirklichen Kunstwerken (selbst unbekannter, längst erloschener Epochen) all die Vielfalt der entsprechenden Kulturzustände in geistiger und materieller Hinsicht ablesen zu können und dem Leser zu vergegenwärtigen. Der Schlüssel hierzu liegt in seinem noch unveröffentlichten Manuskript »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« verborgen. Es ist der Schlüssel zu den unveränderlichen Gesetzen, wonach alle wahre Kunst sich bildet, so daß wir nur wünschten, daß bei der heutigen Kunstverwirrung dieser Nachlaß in deutscher Sprache gedruckt auf den Markt käme, ebenso wie seine im Ausland erschienenen Werke.

Ernst Louis Beck

## DIE TOTEN

Am 6. Oktober starb auf einer Urlaubsreise in Mailand der Direktor des Kunstgutlagers in Schloß Celle, Professor *Dr. Robert Schmidt.* Mit ihm ist einer der international berühmten Senioren des deutschen Museumswesen und der deutschen Kunstwissenschaft dahingegangen. Der Verstorbene wurde am 2. 12. 1878 in Bad Oeynhausen geboren. Er studierte Kunstgeschichte bei Wölfflin in Basel und Berlin, wo er 1903 zum Doktor promovierte. Entscheidend für seine Zukunft wurde die Lehrzeit bei Justus Brinckmann, dem Altmeister kunstgewerblicher Museumsarbeit, am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. 1905—1918 war Schmidt Direktorialassistent, später Kustos am Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin. Nachdem ihm dort der Titel »Professor« verliehen worden war, übernahm er die Direktion des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt am Main. Weithin bekannt wurde er seit 1928 als Direktor des Schloßmuseums in Berlin, dessen Leitung er bis zum bitteren Ende dieses führenden Kunstgewerbemuseums, bis zu der weitgehenden Zerstörung seiner Bestände und Räume im letzten Kriege beibehielt. Seine letzte verantwortungsvolle Aufgabe übernahm der Verstorbene, als er 1948 die Leitung des Kunstgutlagers in Schloß Celle übertragen erhielt. Hier verwaltete er bis zu seinem Tode zu treuen Händen die umfangreichen, nach dem britischen Besatzungsgebiet verlagerten Bestände der Berliner Museen.

Von der stattlichen Reihe der von Robert Schmidt veröffentlichten Standardwerke sei hier nur an die Handbücher »Das Glas«, »Möbel«, »Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel«, ferner an die »Chinesische Keramik«, den Katalog der Ausstellung »Meisterwerke deutscher Fayencekunst« und die zusammen mit Otto von Falke und Gg. Swarzenski herausgegebene Publikation »Der Welfenschatz« erinnert. Die Erwerbung des einzigartigen Welfenschatzes für das Berliner Schloßmuseum war eine der Großtaten des Museumsmannes Schmidt. Periodische Kunstzeitschriften wie das »Pantheon« und das Lieferungswerk »Deutsche Kunst« wurden von ihm viele Jahre lang herausgegeben. L. P.

*William Frederick Lamb*, der Erbauer des fast 400 m hohen Empire State Building, ist 68jährig in New York gestorben. *Sir Frederic George Kengon*, langjähriger Direktor des Britischen Museums, ist 89jährig gestorben.



GERHARD MARCKS
DETAIL AUS DEM TOTENMAL IN HAMBURG
Foto Hewicker

## AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

### PERSONALIEN

*Jacques Carlu*, Erbauer des Palais de Chaillot in Paris, wurde mit der Organisation der Pariser Ausstellung »Arts et embellissements de la vie« (Kunst und Lebensverschönerung) betraut.

*Per Krokg*, der norwegische Maler, hat in zweijähriger Arbeit ein Fresco in dem UN-Gebäude in New York vollendet. Es stellt den Kampf der Menschheit für Frieden und Freiheit symbolisch dar.

*Prof. Hans Leistikow* hat die Gestaltung der deutschen Abteilung für die Internationale Ausstellung in Lissabon durchgeführt, die anläßlich des 21. Kongresses des Internationalen Verbandes für Wohnungswesen und Städtebau in Lissabon vom 21. 9.–2. 10. stattfand.

*René Victor Aubergonois*, der westschweizer Maler, geb. 1872 in Verdon, feierte im September seinen 80. Geburtstag.

*Sir Max Burbohm*, der englische Karikaturist und Schriftsteller, feierte ebenfalls seinen 80. Geburtstag.

*Dr. Bruno E. Werner*, der bekannte Schriftsteller, Kunstkenner und Theaterkritiker, ist zum Kulturatta hé in Washington ernannt worden.

### AUSSTELLUNGEN UND MUSEEN

*Wichtige Ausstellungen im letzten Halbjahr*

*Deutschland*

Die zwei repräsentativen Ausstellungen deutscher Kunst der Gegenwart fanden in *München* und *Köln* statt. Beide waren sehr gut besucht. Wichtige Ausstellungen für *moderne religiöse Kunst* wurden in *Mainz* (»3. Ausstellung für moderne christliche Kunst am Mittelrhein«), in *Hannover*, Kestner-Gesellschaft (»Der christliche Inhalt in der neuen Kunst«), in *Stuttgart*, Landesgewerbemuseum, und im Mannheimer Schloß (»Christliche Welt«) veranstaltet.

Die Herbstausstellung in der *Kunsthalle Baden-Baden* (Leiter: Heinrich) vereinigte eine Reihe ausgesuchter Werke von Dix, Heckel, Heinrich, Herzger, Hubbuch, Müller-Hufschmid u. a.

*Die Galerie Möller in Köln* zeigte vom 10. September bis 6. Oktober Arbeiten von Oskar Schlemmer (1888–1943); die Ausstellung wird anschließend von dem Städtischen Kunstmuseum in Duisburg (19. Oktober bis 19. November), dann von den Städtischen Kunstsammlungen in Bochum übernommen.

*Die Bayerischen Staatsgemälde-Sammlungen* in München erwarben das Gemälde von Emil Nolde »Nordermühle« durch Vermittlung der Galerie Günther Franke.

*Schweiz*

*Zürich.* Im Kunstgewerbemuseum war bis zum 28. Sept. die Ausstellung »Um 1900 — Art Nouveau und Jugendstil« zu sehen, die von über 20 000 Personen besucht wurde.

*Basel.* Im Kunstmuseum sah man bis zum 31. August eine Gedächtnisausstellung Meyer-Amden (1885–1933) und in der Kunsthalle bis 12. Oktober die Ausstellung »L'Art Phantastique«.

*Holland*

*Amsterdam.* Die Hauptausstellung des diesjährigen Kunstmuseums in Holland war die »Holländische Porträtausstellung von 1500–1800« im Rijksmuseum. Das städtische Museum zeigte die interessante Ausstellung »Falsch oder Echt« mit Gegenüberstellung von echten und gefälschten Werken.

*Utrecht* veranstaltete als wichtige Ergänzung zu der vorjährigen Caravaggio-Ausstellung in Mailand eine Ausstellung von caravaggesken Bildern.

*England*

*London.* Im Institute of Contemporary Arts war eine Ausstellung von Zeichnungen und Graphiken Oskar Kokoschkas zu sehen. Kokoschka wohnt in London, seine Kunst wird aber, wie auch die Times hervorhebt, überall mehr geschätzt als in England.

Die Tate Gallery zeigte das sich fast über 50 Jahre erstreckende Werk des Bildhauers Epstein, dessen Ruhm freilich durch Henry Moore verdunkelt wird.

*Das Viktoria und Albert Museum* konnte am 6. September sein 100jähriges Bestehen feiern. Als am 6. September 1852 das Gewerbe-Museum in Marlborough House eröffnet wurde, führte es noch nicht den Namen der Königin Viktoria und ihres Prinzgemahls. Diesen erhielt es erst, als die Königin Viktoria am 17. Mai 1899 den Grundstein für das jetzige Gebäude in Kensington legte. Im Viktoria und Albert Museum war diesen Sommer die Theatersammlung von Somerset Maugham zu sehen.

*New York*

Zehn Millionen Dollar bekam das Metropolitan Museum von John Rockefeller jun. zum Ausbau der Abteilung für die Mittelalterliche Kunst Europas.

*Eine umfassende Ausstellung Kurt Schwitters* veranstaltete vom 13. 10.–8. 11. die Sidney Jounis Gallery, New York.

*Ein neuentdeckter Caravaggio*, die in Berichten des 17. Jahrhunderts erwähnten »Musikanten«, gelangte in den Besitz des Metropolitan Museums New York.

### PREISE, AUSZEICHNUNGEN UND WETTBEWERBE

*Preise für Bühnenbildner.* Die drei Preise des Bühnenbildnerwettbewerbs der Berliner Festwochen erhielten: Günter Seidel (1. Preis von DM 750.–), Siegfried Kiok (2. Preis von DM 500.–) und Peter Hofmann (3. Preis von DM 250.–).

*E. W. Nay preisgekrönt.* Der alljährlich in Darmstadt ver-

liehene »Karl-Ströher-Preis« wurde E. W. Nay für sein Bild »Instrumentation« zugesprochen.
*Das Malerehepaar Karl Caspar und Maria Caspar-Filser* erhielt den Oberschwäbischen Kunstpreis von DM 10 000.—.
*Der Conrad-von-Soest-Preis entfiel auf den Maler Fritz Winter.* Den vom westfälischen Kunstverein ausgesetzten Preis »Jung-Westfalen« erhielt als bester Nachkriegskünstler der 34jährige Maler Heinz Wittler.
*Dem Architekten Prof. Rudolf Schwarz* wurde der von einem Hamburger Kaufmann gestiftete Fritz-Schumacher-Preis verliehen.

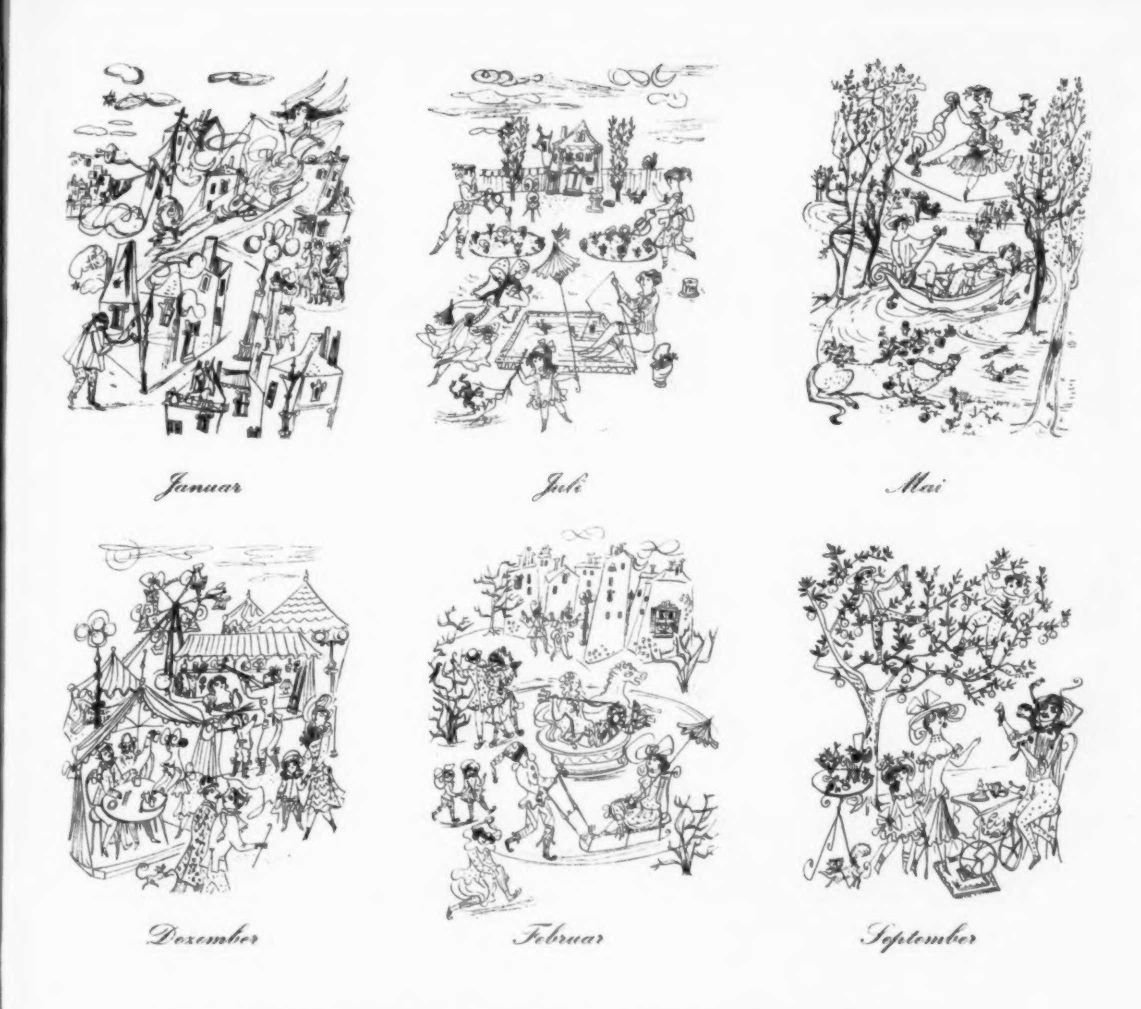
## AUSZEICHNUNGEN

*Den Pour le mérite* erhielten: der Architekt Paul Schmitthenner, der Bildhauer Gerhard Marcks und der Maler Emil Nolde.
Dem 75jährigen Maler Walter Strich-Chapell wurde der Titel eines Professors verliehen.
*Zum Kommandeur der Ehrenlegion* ernannt wurde der Architekt Le Corbusier für sein Marseiller Mietshaus, das Mitte Oktober eingeweiht wurde. Es zählt 17 Stockwerke und kann 1600 Mieter aufnehmen. Ein zweites Bauwerk dieser Art will Le Corbusier in Nantes errichten.

## WETTBEWERBE

*Bei dem Wettbewerb für ein Mahnmal der Stadt Paderborn* erhielt Karl Tuttelmann, Iserlohn, den ersten Preis.
*Internationaler Wettbewerb der Stadt Wien* für eine Sporthalle. Die besten Entwürfe sollen mit 340 000 Schilling prämiiert werden. Veranschlagte Baukosten: 70 Millionen Schilling.
*Im Bildhauerwettbewerb für die evangelische Stephanskirche in Würzburg* erhielt den 1. Preis Helmuth Amman, München. Weitere Preise entfielen auf Josef Gollwitzer, Franz und Erika Neuner, München, und Ruth Speidel, München.
*Zum hundertsten Geburtstag von Adolf Hölzel* soll im April 1953 in der Stuttgarter Staatsgalerie eine große Gedächtnisausstellung stattfinden. Besitzer von Ölbildern, Pastellen und Handzeichnungen Adolf Hölzels werden gebeten, sich mit dem Stuttgarter Galerieverein, Hackstr. 77, Stuttgart-O, in Verbindung zu setzen. Auch Nachrichten über Werke aller Schaffensperioden des Meisters sind erwünscht.
Der Kunsthistoriker Bernhard Jasmand, Zinnwald i. Erzgebirge, bittet zur Beendigung eines Werkes über den Maler und Graphiker Prof. Josef Hegenbarth alle öffentlichen Sammlungen und privaten Besitzer von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen des genannten Künstlers, um Angaben der vorhandenen Arbeiten.


SPRENGEL


Januar
Juli
Mai
Dezember
Februar
September

